LIBRARY OF CONGRESS.

[SMITHSONIAN DEPOSIT.]

Chap. PQ243

Shelf .G5

UNITED STATES OF AMERICA

ÉTUDES LITTÉRAIRES.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

Cours de Littérature, rédigé d'après le programme pour le baccalauréat : septième édition ; ouvrage adopté par l'Université ; un vol. in-8°.

Cours de Philosophie, rédigé d'après le programme pour le baccalauréat : cinquième édition, ouvrage autorisé par l'Université ; un vol. in-8°.

Histoire de l'Éloquence politique et religieuse en France, depuis le commencement du seizième siècle jusqu'à l'époque de la Saint-Barthélemy ; un vol. in-8°.

Essais d'Histoire littéraire ; ouvrage couronné par l'Académie française ; un vol. in-8°. (Ce volume est épuisé.)

Nouveaux Essais d'Histoire littéraire ; ouvrage couronné par l'Académie française ; un vol. in-8°.

ÉTUDES LITTÉRAIRES

SUR

LES OUVRAGES FRANÇAIS

PRESCRITS POUR L'EXAMEN DU BACCALAURÉAT ÈS LETTRES,

Nicolas

PAR E. GERUZEZ,

PROFESSEUR AGRÉGÉ A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS, MAITRE DE CONFÉRENCES A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE.

38

PARIS.

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE CLASSIQUES

DE JULES DELALAIN,

IMPRIMEUR DE L'UNIVERSITÉ,

RUE DES MATHURINS SAINT-JACQUES, 5.

M DCCC XLIX

PQ243
.G5

Tout contrefacteur ou débitant de contrefaçons de cet Ouvrage sera poursuivi conformément aux lois.

Tous les Exemplaires sont revêtus de ma griffe.

Jules Delalande

Ces Etudes résument assez fidèlement des conversations de famille où j'avais la meilleure part. Elles avaient pour but l'instruction littéraire d'un fils qui se dispose à affronter les épreuves redoutées du baccalauréat. On m'a demandé de les publier, et j'ai cédé, sans trop d'effort, parce qu'elles me paraissent le complément naturel de mon Cours de littérature, et que d'ailleurs les élèves manquent, en général, des connaissances historiques et critiques qui leur seraient nécessaires pour répondre convenablement aux questions sur les auteurs français. Il importait d'attirer leur attention et de les éclairer sur cette partie si sérieuse et trop négligée de l'examen qu'ils doivent subir.

Ce travail a été pour moi plein d'attraits, et j'espère qu'il ne sera pas sans utilité. Mon intention n'a pas été de dispenser les élèves de la lecture des auteurs que j'analyse; je prétends, au contraire, les y convier. Ils ont besoin d'un guide pour cette lecture, et c'est le seul rôle que j'aie voulu remplir.

Les auteurs compris dans le programme ont été choisis avec un discernement qu'on ne saurait trop louer. L'étude sérieuse des ouvrages indiqués suffit pour donner une juste idée de nos deux grands siècles littéraires. Il y aurait eu inconvénient, soit à remonter plus haut, soit à descendre plus bas. En effet, il y a trop à reprendre dans les poëtes qui ont précédé Corneille, comme aussi dans les prosateurs antérieurs à Pascal; et les écrivains qui sont venus depuis Voltaire n'ont pas encore, quel que soit leur mérite, la consécration du temps. On a donc commencé où il convenait, pour s'arrêter à un point qu'il ne fallait pas dépasser.

Des notions exactes sur Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, Boileau, Pascal, Bossuet, Fénelon, La Bruyère, Massillon, Montesquieu, Buffon et Voltaire, l'analyse et l'appréciation de quelques-uns des plus beaux ouvrages de ces grands écrivains, et surtout la lecture réfléchie, intelligente, de ces chefs-d'œuvre, sont pour de jeunes esprits un aliment sain et savoureux, et une lumière pour se diriger sûrement dans des études ultérieures.

La littérature proprement dite sera toujours la meilleure culture des esprits. Je suis bien éloigné de déprécier la science et l'histoire; je sais ce que les sciences exactes peuvent pour la méthode, je sais ce que les connaissances historiques apportent de matériaux utiles;

mais si les lettres, *humaniores litteræ*, comme disaient nos maîtres de l'antiquité, n'ont pas suffisamment nourri la raison, rectifié le jugement, élevé l'âme, l'histoire ne sera pour les jeunes gens qu'un stérile répertoire de faits, un fardeau de la mémoire, et les mathématiques pourraient n'avoir d'autre résultat que de donner de la rigueur à des esprits secs, débiles et faux. Le commerce des hommes de génie, penseurs profonds et grands écrivains, nous familiarise avec le vrai et le beau; il nous en donne le goût, il nous communique la force de les atteindre. On a dit avec raison des écrits de ces grands hommes :

C'est avoir profité que de savoir s'y plaire.

Or, on ne peut s'y plaire qu'à la condition de les pratiquer assidûment. Il faut, non pas les effleurer, mais les pénétrer et les approfondir. J'ose dire qu'il n'y a pas de plus sûr moyen de combattre la maladie de notre siècle, une au fond sous des formes bien diverses, et qui est, puisqu'il faut lui donner son véritable nom, le matérialisme.

Nos efforts dans l'enseignement tendent sans doute à approvisionner et à orner les intelligences; mais ce n'est pas là toute notre tâche, c'en est même la moindre partie : nous voulons, par-dessus tout, fortifier l'instrument de la pensée, tremper le ressort de la volonté, ennoblir les âmes et leur inspirer de généreuses pensées. L'instruction ne doit être qu'une méthode d'éducation.

Cet opuscule, si humble qu'il soit, se trouvera conforme à la règle que j'ai toujours suivie en écrivant. Je cherche ici, comme ailleurs, à resserrer encore l'intime alliance de la beauté morale et de la beauté littéraire, et à montrer dans les chefs-d'œuvre de l'esprit humain l'expression des nobles sentiments, des pures idées dont se nourrit et s'inspire le génie. Dans cette tâche difficile à remplir, j'avais besoin de secours. Heureusement je rencontrais, parmi les critiques vraiment dignes de ce nom, des interprètes autorisés auxquels j'ai quelquefois laissé la parole pour exprimer, au profit de nos élèves, les opinions et les sentiments que je voulais leur suggérer. La Bruyère, La Harpe, Vauvenargues, d'Alembert, Chamfort, Châteaubriand, MM. Villemain, Patin et Saint-Marc Girardin ont fourni à ce volume des pages qui feront remarquer et qui compenseront la faiblesse des autres. Ce mélange prouvera que j'avais, avant tout, le désir d'être utile.

15 mai 1849.

PROGRAMME OFFICIEL

POUR L'EXAMEN DU BACCALAURÉAT ÈS LETTRES.

AUTEURS FRANÇAIS.

1. 2. Corneille. Le Cid.
3. 4. Corneille. Cinna.
5. 6. Corneille. Polyeucte.
7. 8. Racine. Britannicus.
9. 10. Racine. Esther.
11. 12. Racine. Athalie.
13. 14. Molière. Le Misanthrope.
15. La Fontaine. Livres I, II, III des fables.
16. La Fontaine. Livres IV, V, VI des fables.
17. La Fontaine. Livres VII, VIII, IX des fables.
18. La Fontaine. Livres X, XI, XII des fables et Philémon et Baucis.
19. Boileau. Épîtres.
20. 21. Boileau. Art poétique.
22. Pascal. Première et seconde Provinciale.
23. 24. Bossuet. Troisième partie du Discours sur l'histoire universelle.
25. Bossuet. Oraison funèbre de la reine d'Angleterre.
26. Bossuet. Oraison funèbre du prince de Condé.
27. Fénelon. Lettre à l'Académie.
28. Fénelon. Douzième livre de Télémaque.
29. Fénelon. Quinzième livre de Télémaque.
30. 31. La Bruyère. Des ouvrages de l'esprit.
32. 33. Massillon. Les cinq premiers sermons du Petit Carême.
34. Massillon. Sermon sur la mort.
35. 36. Montesquieu. Grandeur et décadence des Romains.
37. 38. Buffon. Morceaux choisis.
39. 40. Voltaire. Siècle de Louis XIV.

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages.
CORNEILLE.	1
Le Cid.	5
Cinna.	15
Polyeucte.	23
RACINE.	39
Britannicus.	44
Esther.	52
Athalie.	58
MOLIÈRE.	69
Le Misanthrope.	74
LA FONTAINE.	83
Fables.	93
Philémon et Baucis.	107
BOILEAU.	109
Épîtres.	115
Art poétique.	130
PASCAL.	141
Première et seconde Provinciale.	145
BOSSUET.	149
Troisième partie du Discours sur l'histoire universelle.	153
Oraison funèbre de la reine d'Angleterre.	157
Oraison funèbre du prince de Condé.	159
FÉNELON.	161
Lettre à l'Académie.	165
Douzième livre de Télémaque.	173
Quinzième livre de Télémaque.	174
LA BRUYÈRE.	177
Des ouvrages de l'esprit.	181
MASSILLON.	187
Les cinq premiers sermons du Petit Carême.	191
Sermon sur la mort.	202
MONTESQUIEU.	205
Grandeur et décadence des Romains.	209
BUFFON.	213
Morceaux choisis.	217
VOLTAIRE.	221
Siècle de Louis XIV.	226

ÉTUDES LITTÉRAIRES.

CORNEILLE.

(1606-1684.)

Pierre Corneille, auquel la postérité a donné le nom de Grand, pour le distinguer, dit Voltaire, non de son frère [1], mais du reste des hommes, naquit à Rouen le 6 juin 1606 et mourut à Paris dans la nuit du 30 septembre au 1er octobre 1684. Né sous Henri IV, il vit la mort de Louis XIII et quarante années du règne de Louis XIV. Après de fortes études faites au collége des jésuites dans sa ville natale, il débuta au barreau sur les traces de son père, avocat à la table de marbre. On ignore s'il y réussit, mais il est certain qu'il ne tarda pas à négliger la plaidoirie pour le théâtre. A vingt-trois ans il fit représenter sa première comédie, *Mélite*, en 1629, et non en 1625 comme l'a dit Fontenelle, par une erreur que les biographes à la suite reproduisent encore. Le succès fut brillant, non que la pièce soit bonne, mais elle était supérieure à celles qui réussissaient alors, et elle s'en distinguait par la décence des mœurs et du langage. *Clitandre*, qui suivit *Mélite*, est un drame fort embrouillé et peu digne de la peine qu'on prendrait à le comprendre; toutefois, il annonce une force de combinaison dont l'emploi ne sera pas inutile au poëte pour la composition de ses chefs-d'œuvre. Ces premiers succès attirèrent sur l'auteur l'attention du cardinal de Richelieu, qui encourageait le théâtre, et

1. Thomas Corneille, poëte dramatique, né en 1625, mort en 1709. Ses meilleures pièces sont *le Comte d'Essex* et *Ariane*, qu'on réimprime encore aussi bien que le *Festin de Pierre*, mis en vers d'après la prose de Molière. Son plus grand succès fut celui de *Timocrate*, qui eut quatre-vingts représentations consécutives. On a joué longtemps son *Baron d'Albicrac*, comédie bouffonne en cinq actes et en vers. Il succéda à son frère, comme membre de l'Académie française, en 1685.

le firent admettre dans la société des cinq auteurs[1] auxquels le ministre fournissait des sujets de tragédie ou de comédie qu'il faisait représenter dans son palais. D'autres comédies, *la Veuve*, qui n'est pas sans agréments; *la Galerie du Palais*, *la Suivante* et *la Place Royale*, pièces également oubliées, nous conduisent à *Médée*, œuvre imparfaite sans doute, mais qui annonce un poëte tragique. *L'Illusion comique*, eut un grand succès qui se soutint pendant trente ans, malgré l'invraisemblance des faits et la fausseté des caractères. Cette pièce bizarre parut la même année (1636) que *le Cid*, et *le Cid* est un des chefs-d'œuvre de la scène, et le premier en date. On sait quel est le mérite de l'œuvre, quel fut l'éclat du succès, quel l'acharnement des envieux. Cette belle tragédie, qui fonda véritablement le théâtre en France, fut suivie trois ans après (1639) d'*Horace*, où paraît dans toute sa vigueur et son originalité le génie de Corneille. *Cinna* et *Polyeucte*, qui méritent un examen particulier, suivirent à peu de distance et avec un éclat pareil. *Pompée*, où respire le génie emphatique de Lucain, poëte favori de Corneille, est plutôt un exercice de déclamation, semé de belles scènes et animé par un grand caractère, celui de Cornélie, qu'une tragédie véritable.

Corneille, qui avait fondé la tragédie par *le Cid*, inaugura la comédie de caractère par *le Menteur*, vingt ans avant Molière. *Le Menteur*, imité de l'espagnol comme *le Cid*, est devenu aussi bien que *le Cid* une œuvre originale : de pareilles imitations ne sont pas des larcins, mais des conquêtes. Corneille réussit encore, mais avec moins d'éclat, dans *la Suite du Menteur*, également imitée de l'espagnol. Mais en revenant à la tragédie, il échoua dans *Théodore, vierge et martyre*, dont le sujet mal choisi parut avoir engourdi son génie. Il se releva bientôt par *Rodogune*, dont le cinquième acte est le plus tragique qui soit au théâtre, et par *Héraclius*, pièce fort embrouillée, il est vrai, mais où étincellent, à travers l'obscurité, des beautés supérieures. *Andromède*, pièce à machines et premier essai d'opéra, prouve au moins la souplesse du génie de Corneille. *Don Sanche*, comédie héroïque, est

1. Ces cinq auteurs, collaborateurs de Richelieu, étaient Rotrou, L'Etoile, Colletet, Boisrobert et Corneille.

encore un emprunt assez heureux fait aux Espagnols. Corneille ne doit *Nicomède* qu'à lui-même, et c'est un chef-d'œuvre. *Pertharite*, qui suivit, échoua complétement, et Corneille en éprouva une douleur si profonde, qu'il s'éloigna du théâtre, quoiqu'il fût encore dans la force de l'âge : il avait quarante-sept ans (1653). Il se consola de cette disgrâce en continuant sa traduction de l'*Imitation*, qu'il avait commencée à la prière de la régente, mère de Louis XIV, Anne d'Autriche. Six ans après la chute de *Pertharite*, Corneille, sollicité par le surintendant Fouquet, revint à la tragédie et obtint de nouveaux succès dans *OEdipe* (1659), *la Toison d'or*, *Sertorius* et *Othon*, qui se succédèrent d'année en année. Il fut moins heureux avec *Sophonisbe*, *Agésilas*, *Attila*, *Pulchérie* et *Suréna*, pièces imparfaites, où se trouvent cependant, par intervalles, quelques traits de vigueur, des scènes bien conduites, des caractères fortement tracés qui rappellent encore :

la main qui crayonna
L'âme du grand Pompée et l'esprit de Cinna[1].

Il réussit dans *Psyché*, où il eut Molière pour collaborateur. Le plus grand malheur de Corneille fut d'être mis aux prises avec Racine dans *Bérénice*, et son plus vif chagrin de voir en toute occasion la faveur publique se tourner vers son jeune rival.

Après *Suréna* (1674), Corneille, âgé de soixante-huit ans, comprit enfin qu'il devait céder la place à Racine, qui avait déjà fait applaudir *Andromaque*, *Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet* et *Mithridate*, et qui préparait *Iphigénie*.

La gravité habituelle de Corneille dégénéra en tristesse pendant ses dernières années. Sa grande âme se laissa importuner par le bruit des succès de Racine, dont il aurait dû jouir, puisqu'il les avait préparés. Il eut aussi à souffrir sous le poids des charges que son âge et sa famille lui imposaient. Ses chefs-d'œuvre ne l'avaient pas enrichi, et la modique pension qu'il tirait de la cassette du roi n'était pas régulièrement payée. Boileau fut obligé de rappeler à Colbert et au roi que l'auteur de *Cinna*, sur son lit de mort, manquait d'argent.

1. Corneille, *Épître à Fouquet*.

Napoléon a dit : « Si Corneille eût vécu de mon temps, je l'aurais fait prince. » Ce mot indique quel rang était dû à Corneille dans l'État; Racine va nous apprendre quelle place il occupe dans l'histoire des lettres :

« En quel état se trouvait la scène française, lorsque Corneille commença à travailler ! Quel désordre ! quelle irrégularité ! Nul goût, nulle connaissance des véritables beautés du théâtre; les acteurs aussi ignorants que les spectateurs; la plupart des sujets extravagants et dénués de vraisemblance; point de mœurs, point de caractères; la diction encore plus vicieuse que l'action, et dont les pointes et de misérables jeux de mots faisaient le principal ornement; en un mot, toutes les règles de l'art, celles même de l'honnêteté et de la bienséance, partout violées.

« Dans cette enfance, ou pour mieux dire, dans ce chaos du poëme dramatique parmi nous, Corneille, après avoir quelque temps cherché le bon chemin, et lutté, si je l'ose ainsi dire, contre le mauvais goût de son siècle, enfin, inspiré d'un génie extraordinaire et aidé de la lecture des anciens, fit voir sur la scène la raison, mais la raison accompagnée de toute la pompe, de tous les ornements dont notre langue est capable, accorda heureusement la vraisemblance et le merveilleux, et laissa bien loin derrière lui tout ce qu'il avait de rivaux, dont la plupart désespérèrent de l'atteindre, et n'osant plus entreprendre de lui disputer le prix, se bornèrent à combattre la voix publique déclarée, et essayèrent en vain, par leurs discours et par leurs frivoles critiques, de rabaisser un mérite qu'ils ne pouvaient égaler.

« La scène retentit encore des acclamations qu'excitèrent à leur naissance *le Cid, Horace, Cinna, Pompée,* tous les chefs-d'œuvre représentés depuis sur tant de théâtres, traduits en tant de langues, et qui vivront à jamais dans la bouche des hommes. A dire le vrai, où trouvera-t-on un poëte qui ait possédé à la fois tant de grands talents, tant d'excellentes parties, l'art, la force, le jugement, l'esprit? Quelle noblesse, quelle économie dans les sujets! Quelle véhémence dans les passions! Quelle gravité dans les sentiments! Quelle dignité, et en même temps quelle prodigieuse variété dans les caractères! Combien de rois, de princes, de héros de toutes nations, nous a-t-il représentés toujours tels qu'ils doivent être, toujours uniformes avec eux-mêmes, et jamais ne se ressemblant les uns aux autres! Parmi tout cela, une magnificence d'expression proportionnée aux maîtres du monde qu'il fait souvent parler, capable néanmoins de s'abaisser quand il veut, et de descendre jusqu'aux plus simples naïvetés du comique, où il est encore inimitable; enfin, ce qui lui est surtout particulier, une certaine force, une certaine élévation qui surprend, qui enlève et qui rend jusqu'à ses défauts, si on peut lui en reprocher quelques-uns, plus estimables que les vertus des autres. Personnage véritablement né pour la gloire de son pays; com-

parable, je ne dis pas à tout ce que l'ancienne Rome a eu d'excellents tragiques, puisqu'elle confesse elle-même qu'en ce genre elle n'a pas été fort heureuse, mais aux Eschyle, aux Sophocle, aux Euripide, dont la fameuse Athènes ne s'honore pas moins que des Thémistocle, des Périclès, des Alcibiade, qui vivaient en même temps qu'eux.

« Que l'ignorance rabaisse tant qu'elle voudra l'éloquence et la poésie, et traite les habiles écrivains de gens inutiles dans les États, nous ne craindrons pas de dire, à l'avantage des lettres, que du moment que des esprits sublimes, passant de bien loin les bornes communes, se distinguent, s'immortalisent par des chefs-d'œuvre, quelque étrange inégalité que, durant leur vie, la fortune place entre eux et les plus grands héros, après leur mort cette différence cesse. La postérité qui se plaît, qui s'instruit dans les ouvrages qu'ils lui ont laissés, ne fait point de difficulté de les égaler à tout ce qu'il y a de plus considérable parmi les hommes, fait marcher de pair l'excellent poëte et le grand capitaine. Le même siècle qui se glorifie aujourd'hui d'avoir produit Auguste ne se glorifie guère moins d'avoir produit Horace et Virgile. Ainsi, lorsque, dans les âges suivants, on parlera avec étonnement des victoires prodigieuses et de toutes les grandes choses qui rendront notre siècle l'admiration de tous les siècles à venir, Corneille, n'en doutons point, Corneille tiendra sa place parmi toutes ces merveilles. La France se souviendra avec plaisir que sous le règne du plus grand de ses rois a fleuri le plus grand de ses poëtes. »

LE CID.

La première représentation du *Cid* fut un événement mémorable; les spectateurs, charmés de la nouveauté de ce langage héroïque, transportés par la beauté des situations, par la chaleur et la noblesse des sentiments, éprouvèrent un enthousiasme qui se communiqua bientôt à toute la France. Un proverbe qui eut cours alors, « Beau comme le Cid, » témoigne de l'admiration qu'inspira ce premier chef-d'œuvre de la scène tragique. Richelieu s'en émut au point d'en paraître jaloux, et Scudéri crut plaire au cardinal en critiquant avec amertume et insolence l'œuvre de son confrère. L'Académie, qui venait d'être fondée, et dont Richelieu était le maître et le protecteur, reçut l'ordre de prononcer entre Corneille et son détracteur. Son arrêt parut sous le titre de *Sentiments de l'Académie sur le Cid.* Cette critique, modérée dans la forme, est sévère au fond, puisqu'elle condamne

le sujet comme immoral et les sentiments de Chimène comme dénaturés. C'est une condamnation implicite du théâtre, qui tire tout son attrait de la peinture des passions.

Le sujet du *Cid* est historique. Les chroniques espagnoles racontent que le jeune Rodrigue, fils de Diégo Laynès, tua dans une rencontre, dont l'occasion était l'enlèvement de quelques pièces de bétail, le comte de Gormas, et que la fille de ce seigneur demanda au roi de Castille don Fernand de faire mourir le meurtrier ou de le lui donner pour époux, voulant soit une vengeance, soit un dédommagement. Le mariage fut conclu sans retard. La vérité historique porte ici un caractère de naïveté et de barbarie que la scène n'aurait pas admis ou que le goût moderne aurait repoussé. Un poëte espagnol, Guillem de Castro s'empara de cette tradition popularisée par les chroniques, et surtout par les romances, et la transforma de manière à la rendre dramatique. C'est en suivant ses traces avec la sûreté et l'indépendance du génie que Corneille composa les cinq actes de la tragédie dont voici le sommaire :

I. Au moment où commence l'action, Rodrigue, fils de don Diègue, et Chimène, fille du comte de Gormas, vont être unis du consentement de leurs pères, lorsqu'au sortir du conseil du roi le comte, irrité de la préférence donnée à don Diègue pour la place de gouverneur du prince, insulte ce vieillard et finit par lui faire le plus mortel des affronts : don Diègue a reçu un soufflet; trop faible pour se venger, il remet le soin de son honneur à son jeune fils Rodrigue. Celui-ci frémit de douleur en apprenant qu'il doit venger sur le père de celle qu'il aime l'affront fait à don Diègue ; *percé jusques au fond du cœur*, il exhale sa douleur, mais il se décide à sacrifier sa passion au devoir.

II. Le roi a envoyé vainement un des seigneurs de sa cour près du comte pour obtenir qu'il répare ses torts. Rodrigue alors arrive et le défie à un combat singulier que le comte accepte dédaigneusement. Ils sortent l'épée à la main, et bientôt on apprend que le *coup d'essai* de Rodrigue a été un *coup de maître*. Le comte est mort. A peine la nouvelle en a-t-elle été portée à don Fernand, qui l'apprend avec déplaisir, mais sans étonnement, que Chimène en pleurs vient se jeter aux pieds du roi en

lui demandant justice. Don Diègue plaide la cause de son fils, et don Fernand, sans rien décider, s'engage à soumettre l'affaire à son conseil.

III. Rodrigue au désespoir a pénétré dans la maison du comte, où il se cache au retour de Chimène. Don Sanche, son rival, vient offrir à sa maîtresse ses services, qui ne sont point acceptés, et Chimène, restée seule avec sa confidente, exhale sa douleur et son amour. Lorsqu'elle parle de mourir après s'être vengée, Rodrigue vient de lui-même s'offrir à ses coups. Les deux amants, dans une scène admirable, laissent voir la passion qui les domine, sans qu'aucun d'eux s'écarte du devoir. Rodrigue veut toujours mourir de la main de Chimène, et Chimène poursuivra toujours la punition du meurtrier de son père. Cependant le vieux don Diègue a cherché partout le fils qui l'a vengé; il le rencontre enfin et lui témoigne sa joie et sa tendresse. Mais on annonce une descente des Maures qui menacent Séville, et don Diègue engage son fils à vaincre son désespoir pour aller combattre les ennemis de l'Espagne.

IV. Rodrigue a remporté sur les Maures, qui croyaient surprendre Séville, une victoire complète : la fuite de tous les ennemis et deux rois prisonniers sont les trophées de sa victoire. Les vaincus lui ont donné le surnom de Cid, c'est-à-dire seigneur, qu'il portera désormais en mémoire de cet exploit. Chimène apprend ces hauts faits, qui lui arrachent la vengeance des mains, avec une secrète joie, sans renoncer cependant à poursuivre une réparation, et lorsque Rodrigue vient de faire dans un langage héroïque le récit du combat contre les Maures, Chimène se présente implorant de nouveau la justice du roi. Celui-ci, par un stratagème qui doit dévoiler l'amour de Chimène, annonce que Rodrigue a péri des suites de ses blessures, et ne rétracte cette fausse nouvelle que lorsque Chimène, tombée en pamoison, a livré son secret. Alors elle s'indigne et paraît plus acharnée que jamais à obtenir le prix du sang. Fernand lui accorde à regret l'épreuve d'un combat singulier entre le Cid et le chevalier qui se présentera pour elle, mais à condition que le vainqueur sera son époux. Don Sanche s'empresse de s'offrir pour être le champion de Chimène.

V. Avant le combat, Rodrigue vient de nouveau offrir sa tête à Chimène : il veut mourir de sa main, mais celle-ci le renvoie à don Sanche et lui commande de sortir vainqueur du combat. Bientôt après, don Sanche apporte aux pieds de Chimène l'épée de Rodrigue. A cette vue, croyant son amant mort, elle éclate en imprécations contre le meurtrier. Sa méprise dure assez longtemps pour que le roi arrive avec don Diègue. Chimène le supplie de la dégager de la promesse qui enchaîne sa parole, le cloître étant le seul asile qui lui promette la paix. Mais tout s'explique, Rodrigue n'est pas mort, et c'est après avoir désarmé don Sanche qu'il a chargé celui-ci d'aller porter son épée à sa maîtresse. Dès lors, quoique Rodrigue veuille toujours mourir des mains de Chimène, et quoique l'honneur combatte l'amour de celle-ci, on prévoit que les deux amants seront unis. Toutefois l'effet de la promesse de Chimène est ajourné; Rodrigue ira reporter en Afrique la guerre que les Maures avaient apportée dans l'Andalousie, et lorsque le temps aura éloigné et adouci le souvenir de la mort du comte, sa fille deviendra l'épouse du jeune héros qui a montré tant de courage contre l'offenseur de son père et contre les ennemis de sa patrie.

Nous avons achevé cette analyse sans parler d'un personnage souvent en scène et d'un rang élevé. Cette omission prouve combien il est étranger à l'action : c'est la fille du roi, l'infante dona Urraque, qui aime sans espoir le jeune Rodrigue. Le poëte espagnol l'a introduite et Corneille l'a conservée, non comme moyen d'intrigue, mais pour donner du relief à Chimène et à Rodrigue, en montrant combien tous deux sont dignes d'être aimés. L'intervention de ce personnage n'en est pas moins considérée comme un défaut : aussi a-t-on pris le parti de le supprimer à la représentation. On a aussi blâmé, mais à tort, le caractère de don Sanche, puisqu'il est utile à l'action et que sur le second plan où il est placé il a l'importance qui convient à ce genre de personnages. La critique sur l'imprévoyance du roi don Fernand, qui ne prend pas sérieusement ses mesures contre la descente des Maures, relève une faute qu'on remarque à peine. Il est d'ailleurs convenable à l'intérêt théâtral qu'un personnage élevé au-dessus des autres

par sa dignité s'efface pour laisser dominer ceux dont les passions font naître l'intérêt du drame. Le comte montre de l'arrogance, mais s'il eût été sans défaut, sa mort eût excité trop de pitié. Le vieux don Diègue soutient bien dans tout le cours de la pièce son rôle de gentilhomme et de père ; il touche le spectateur, sans le distraire du l'émotion qui doit se concentrer sur Rodrigue et Chimène. Ces deux caractères sont dramatiquement de la plus grande beauté : tout est noble et vrai dans ces jeunes cœurs, si purs, si généreux dans la lutte du devoir et de la passion. Le spectateur qui partage leurs souffrances devient le complice de leurs secrets désirs ; il comprend qu'ils doivent être unis ou mourir, et il ne veut pas qu'ils meurent. Au lieu de reprocher à Corneille, avec Scudéri et l'Académie, d'avoir uni Chimène et le meurtrier de son père, il faut lui savoir gré d'avoir jeté quelque incertitude sur cet inévitable dénoûment et de l'avoir subordonné à de nouveaux exploits de Rodrigue, dans une expédition au delà des mers, sur les ennemis qu'il vient de vaincre en Espagne.

Si les mœurs et les caractères du *Cid* sont à peu près irréprochables dramatiquement, il y a, il faut l'avouer, des défauts à signaler dans la contexture de ce chef-d'œuvre. Ainsi les scènes qui se suivent ne s'enchaînent pas toujours, et il arrive que des personnages quittent complaisamment la scène pour faire place à d'autres qui entrent à l'improviste sans les avoir vus. Au premier acte, par exemple, Chimène et sa confidente disparaissent tout à coup devant l'infante, qui paraît pour envoyer un page à la recherche de Chimène elle-même, et elle se dérobe à son tour sans autre raison que de laisser la place vide pour le comte et don Diègue qui sortent du conseil. Ainsi au deuxième acte, après la scène v, où nous voyons l'infante et sa confidente s'éloigner, paraît aussitôt le roi avec trois de ses courtisans. Ainsi encore, à l'acte III, la scène reste vide après la sortie de Chimène et de Rodrigue, et nous voyons arriver sur ce lieu même le vieux don Diègue cherchant son fils, qui revient heureusement, mais sans que rien motive son retour, à la place qu'il vient de quitter en se séparant de Chimène. Ces vices de mise en scène ne sont pas sans gravité sur notre théâtre, où les entrées et les sorties doivent être motivées, et où la scène doit toujours être remplie. Il en est

d'autres qui tiennent à l'observation de la règle de l'unité de temps. On trouve avec raison que Rodrigue accomplit bien des exploits en peu d'heures. Le soleil ne s'est pas levé deux fois, et Rodrigue a dû, pendant cette durée de trente-six heures, se battre avec le comte qu'il tue, avec les Maures qu'il met en fuite, avec don Sanche qu'il désarme; il a dû offrir deux fois sa vie à Chimène et lui déclarer sa passion, recevoir les étreintes de son père, raconter au roi sa victoire contre les Maures, et entendre à plusieurs reprises les plaintes et les accusations de Chimène au pied du trône. Corneille, il est vrai, trouve un vers admirable pour engager son héros dans un nouveau combat au sortir de ses merveilleux exploits :

> Rodrigue a pris haleine en vous les racontant. (Acte IV, sc. v.)

Mais ce mot chevaleresque de don Diègue n'allonge pas la durée du temps, qui aurait besoin d'être étendu et dilaté pour contenir à l'aise toute cette série de hauts faits.

Les détracteurs de Corneille lui ont reproché d'avoir dérobé *le Cid* tout entier à Guillem de Castro, et l'un d'eux, jouant agréablement sur son nom, va même jusqu'à faire dire au poëte espagnol :

> Et tu verras enfin, *Corneille* déplumée,
> Que tu dois à moi seul toute ta renommée.

Corneille, et il ne s'en cache pas, a beaucoup emprunté à Guillem de Castro, mais on sait que les larcins faits sur un étranger sont des conquêtes légitimes; l'envie seule peut faire un crime de ces emprunts qui enrichissent une nation aux dépens d'une autre. Quand l'imitateur égale son modèle, il partage sa gloire; quand il le surpasse, il le dépouille : c'est ce qui arrive souvent dans la lutte de Corneille avec le poëte qu'il imite[1]. Un poëte

1. J'ai recueilli et traduit, dans mon édition du Théatre choisi de Corneille, tous les passages de Guillem de Castro imités par Corneille. — Les scènes empruntées à Guillem de Castro sont : 1° la querelle du comte et de don Diègue, acte I, sc. III; 2° le monologue de don Diègue, acte I, sc. IV; 3° la scène entre don Diègue et Rodrigue, et le monologue de Rodrigue, même

espagnol, d'un talent médiocre, Diamante, imita à son tour et gâta *le Cid* de Corneille. Sa pièce, qui a pour titre : *Honrador de su padre* (le Vengeur de son père), tomba dans les mains de Voltaire, qui la supposa antérieure à celle de Corneille : cette méprise, qui faisait planer sur notre grand poëte un grave soupçon de plagiat, a été relevée pour la première fois par M. Anglivier de la Beaumelle, traducteur français de la tragédie de Guillem de Castro.

Il faudrait trop citer si l'on voulait signaler toutes les beautés que renferme *le Cid*. Il faut donc choisir, et se contenter de placer quelques remarques sous les yeux de nos jeunes lecteurs.

La querelle du comte et de don Diègue (acte I, sc. III), et les plaintes du vieillard après l'insulte qu'il a reçue (acte I, sc. IV), scène et monologue demeurés également célèbres, furent parodiées par Boileau et ses amis à l'occasion d'une dispute réelle ou supposée entre Chapelain et La Serre. Racine, qui avait pris part à cette malice, parodia encore dans ses *Plaideurs* trois passages[1] qu'il aurait dû respecter par égard pour le génie et la vieillesse de Corneille.

La scène (acte I, sc. V) où don Diègue remet à son fils le soin de se venger abonde en traits énergiques : *Meurs ou tue!* dit le vieillard; et lorsqu'il a mis dans ses mains l'épée dont il ne peut plus se servir :

Enfin tu sais l'affront et tu tiens la vengeance.

acte, sc. V et VI; 4° le refus du comte de donner satisfaction de l'outrage qu'il a fait à don Diègue, acte II, sc. I; 5° le défi de Rodrigue au comte, acte II, sc. II; 6° la démarche de Chimène implorant la justice du roi, acte II, sc. IX; 7° la scène entre Rodrigue et la suivante de Chimène, acte III, sc. I; 8° l'entrevue de Rodrigue et de Chimène après la mort du comte et dans sa maison, acte III, sc. III; 9° le stratagème du roi pour arracher à Chimène l'aveu de son amour, acte V, sc. V.

1. Les rides sur son front ont gravé ses exploits. (*Le Cid*, acte I, sc. I.)
Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.
(*Plaid.*, acte I, sc. V.)
Achève, et prends ma vie. (*Le Cid*, acte I, sc. III.)
Achève, prends ce sac.... (*Plaid.*, acte II, sc. XIII.)
Viens mon fils, viens, mon sang. (*Le Cid*, acte I, sc. V.)
Viens, mon sang, viens, ma fille. (*Plaid.* acte II, sc. III.)

Quelle rapidité dans ces derniers mots : *Va, cours, vole et nous venge!*

Les stances que récite Rodrigue (acte I, sc. VI) sont un morceau lyrique d'un rhythme harmonieux, plein de sentiments vrais et poignants; l'antithèse qui termine chacune d'elles, comme un refrain, n'a rien d'affecté, puisqu'elle exprime le combat des deux sentiments qui se partagent le cœur du fils de don Diègue, amant de Chimène.

Le défi porté par Rodrigue (acte II, sc. II) au comte de Gormas est l'expression la plus vive du sentiment chevaleresque dans l'âme d'un jeune héros; on en a retenu ces vers :

> Je suis jeune, il est vrai; mais aux âmes bien nées,
> La valeur n'attend pas le nombre des années.

Et encore :

> Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître,
> Et pour leur coup d'essai veulent des coups de maître.

Il y a encore dans cette belle scène deux vers qui sont devenus proverbes :

> Ton bras est invaincu [1], mais non pas invincible.
> A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire.

La scène IV du IIIe acte, entre Rodrigue et Chimène, est une des plus belles qui soient au théâtre. Racine n'offre nulle part une peinture plus vraie, plus touchante, de l'amour; témoin ces vers de Chimène :

> Hélas! ton intérêt ici me désespère;
> Si quelque autre malheur m'avait ravi mon père,
> Mon âme aurait trouvé dans le bien de te voir
> L'unique allégement qu'elle eût pu recevoir;
> Et contre ma douleur j'aurais trouvé des charmes,
> Quand une main si chère eût essuyé mes larmes.

1. Corneille a reproduit le mot *invaincu* dans *Horace*. Il n'est pas de son invention, puisqu'on le trouve dans Ronsard.

Quelle vivacité de dialogue, quelle vérité de sentiments dans ces passages, si souvent cités et qui paraissent toujours nouveaux :

CHIMÈNE. Va, je ne te hais point.
RODRIGUE. Tu le dois.
CHIMÈNE. Je ne puis.
RODRIGUE. O miracle d'amour!
CHIMÈNE. O comble de misères!

RODRIGUE. Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères!
CHIMÈNE. Rodrigue, qui l'eût cru?...
RODRIGUE. Chimène, qui l'eût dit?...
CHIMÈNE. Que notre heur fût si proche et sitôt se perdît!
RODRIGUE. Et que si près du port, contre toute apparence,
Un orage si prompt brisât notre espérance!

Le récit de la défaite des Maures (acte IV, sc. III) est le chef-d'œuvre du genre. L'ardeur de celui qui le fait est naturelle dans l'ivresse de la victoire, et ceux qui l'écoutent y prennent un vif intérêt. Le récit de Théramène[1], si justement vanté pour ses beautés poétiques, ne plaît qu'au spectateur; il n'allége pas la douleur de Théramène, il la déguise, ce qui est un tort, et il prolonge le supplice de Thésée. Rodrigue dit ce qu'il faut, sans excès, sans omission, et sa parole est une peinture; par une perpétuelle hypotypose, il met sous les yeux du lecteur le combat lui-même. On voit avec lui :

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles;

on est saisi du même transport guerrier, lorsqu'il s'écrie :

Nous nous levons alors.

On voit le combat et toute son horreur dans ces admirables vers :

Contre nous de pied ferme ils tirent leurs alfanges,
De notre sang au leur font d'horribles mélanges;

et nous goûtons comme lui la joie du triomphe, quand

... le combat finit, faute de combattants.

1. Racine, *Phèdre*, acte V.

Il ne suffit pas de lire, il faut garder dans sa mémoire ce morceau tout entier.

Le même acte offre encore de grandes beautés dans la scène v, où Chimène exhale son dépit de s'être laissé surprendre par la ruse du roi. C'est elle qui prononce ces beaux vers :

> Mourir pour son pays n'est pas un triste sort,
> C'est s'immortaliser par une belle mort.

Il faut aussi citer ce vers qui paraît une réminiscence du *virtus parricidam abstulit* de Florus :

> Les Maures en fuyant ont emporté son crime.

Dans la scène Ire du Ve acte, Chimène, qui veut détourner Rodrigue du projet de ne pas défendre sa vie contre don Sanche, va jusqu'à dire :

> Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.

La passion l'emporte au delà de sa pensée, car elle est loin encore de consentir à devenir l'épouse de Rodrigue; mais cet aveu tire du cœur de son amant le cri sublime :

> Paraissez, Navarrais, Maures et Castillans,
> Et tout ce que l'Espagne a produit de vaillants!

Les vers qui terminent cette belle tragédie réfutent le reproche si souvent fait à Corneille, d'avoir conclu, le jour même du meurtre du comte, l'hymen de Rodrigue et de Chimène :

> Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi,
> Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.

Un critique distingué[1] a peint en termes pompeux l'effet de surprise et d'admiration que produisit sur les spectateurs la *naissante merveille*[2] du *Cid*. Le passage mérite d'être cité :

« La scène s'ouvre : quelle surprise! quel ravissement! Nous

1. Victorin Fabre, *Éloge de Corneille*.
2. Boileau.

voyons pour la première fois une intrigue noble et touchante, dont les ressorts, balancés avec art, serrent le nœud de scène en scène, et préparent sans effort un adroit dénoûment : nous admirons cet équilibre des moyens dramatiques, qui, réglant la marche toujours croissante de l'action, tient le spectateur incertain entre la crainte et l'espérance, en variant et en augmentant sans cesse un intérêt unique et toujours nouveau ; cette opposition si théâtrale des sentiments les plus chers et des devoirs les plus sacrés ; ces combats où, d'un côté, luttent le préjugé, l'honneur, les saintes lois de la nature ; de l'autre, l'amour, le brûlant amour, que la nature respectée ne peut vaincre, et que le devoir surmonte sans l'affaiblir. Subjugué par la force de cette situation, je vois tout le parterre en silence, étonné du charme qu'il éprouve, et de ces émotions délicieuses que le théâtre n'avait point encore su réveiller au fond des cœurs. Mais dans ces scènes passionnées où devient plus vive et pressante cette lutte si douloureuse de l'héroïsme de l'honneur et de l'héroïsme de l'amour ; lorsque, dans les développements de l'intrigue, redoublent de violence ces combats, ces orages des sentiments opposés, par lesquels l'action théâtrale se passe dans l'âme des personnages et se reproduit dans l'âme des spectateurs... Alors, au sein de ce profond silence, je vois naître un soudain frémissement ; les cœurs se serrent, les larmes coulent, et parmi les larmes et les sanglots, s'élève un cri unanime d'admiration, un cri qui révèle à la France que la tragédie est trouvée ! »

CINNA.

Le sujet de la tragédie de *Cinna*, représentée en 1639, est tiré du traité *de la Clémence* de Sénèque, qui donne pour date à cette aventure le séjour qu'Auguste fit dans les Gaules. Le rhéteur Dion Cassius, en rappelant le même fait, en place la scène à Rome. Cette contradiction et le silence des historiens jettent quelque doute sur la réalité de l'événement. Quoi qu'il en soit, si ce trait de sublime clémence a été imaginé par Sénèque, le chef-

d'œuvre de Corneille l'a consacré : la conspiration de Cinna est désormais mieux autorisée que les histoires les plus authentiques.

Sénèque raconte seulement qu'Auguste, arrivé à l'âge de quarante ans et séjournant dans la Gaule, apprenant que ses jours étaient menacés par Cinna et ses complices, en proie aux plus vives agitations, partagé entre l'idée du pardon et celle de la vengeance, cédant aux conseils de sa femme Livie, fit venir Cinna, et après lui avoir reproché sa trahison, lui demanda son amitié et lui déféra le consulat pour la prochaine année. Cet acte de magnanimité désarma le coupable et mit ultérieurement les jours du prince à l'abri de tout attentat.

Sur cette donnée du philosophe latin, le poëte français a construit la fable suivante, développée dans les cinq actes de sa tragédie.

I. Émilie, fille d'une des victimes d'Octave, comblée de bienfaits par le triumvir, devenu empereur sous le nom d'Auguste, amante de Cinna, petit-fils de Pompée, a mis sa main au prix du meurtre de César : elle exprime, dans les beaux vers d'un monologue un peu emphatique, ses désirs de vengeance; puis, après avoir dévoilé son âme tout entière à sa confidente Fulvie, elle écoute le récit que lui fait Cinna d'une séance où les conjurés, émus par ses éloquentes invectives contre la tyrannie, ont arrêté avec lui l'exécution de leur dessein. Le jour, l'heure, le lieu, tout est marqué. Émilie, Cinna et Maxime sont pleins d'espoir, lorsque César mande auprès de lui Maxime et Cinna. Sont-ils découverts? ont-ils été trahis? on l'ignore; mais il faut faire bonne contenance et se rendre aux ordres du prince.

II. Auguste ne soupçonne rien du complot tramé contre lui; mais, fatigué des soins de l'empire, il désire abdiquer et rendre aux Romains leur liberté. C'est pour cela qu'il a mandé ses plus chers confidents, Cinna et Maxime. Cinna, qui voit que ce projet déjoue la vengeance d'Émilie, conseille à l'empereur de garder le pouvoir; Maxime, plus loyal, donne un avis opposé; mais, sur l'insistance de Cinna, Auguste renonce à son projet d'abdication; et il prévient les vœux du conspirateur en lui donnant Emilie. Quand l'empereur s'est retiré, Maxime témoigne à Cinna la surprise qu'il éprouve du conseil qu'il a donné, et celui-ci lui révèle, parmi les motifs de sa conduite, son amour pour Émilie.

III. Cependant Maxime, qui de son côté aime aussi Émilie sans s'être déclaré, prête l'oreille aux conseils d'Euphorbe, son confident, qui l'engage à dévoiler la conspiration pour perdre son rival. Déjà disposé à trahir, il est témoin des hésitations de Cinna, qui n'est plus retenu que par la volonté d'Émilie et qui se dégagerait si la fille de Toranius consentait à le recevoir des mains d'Auguste. Bientôt Cinna essaye de la fléchir; mais elle se montre inexorable, et Cinna, trop faible pour sacrifier son amour, vaincu par les reproches ironiques de sa maîtresse, se laisse arracher un nouveau serment de mort.

IV. Maxime s'est décidé à livrer le secret des conjurés. Auguste est averti par Euphorbe, qui annonce en même temps que son maître, ne pouvant survivre au double crime de complot et de délation, s'est précipité dans le Tibre. Auguste, plein de fureur contre la perfidie de Cinna, fait retour sur lui-même, sur ses propres crimes, justifie et accuse tour à tour ses ennemis, sans pouvoir s'arrêter soit à la vengeance, soit au pardon. L'impératrice Livie, qui paraît alors pour la première fois, lui conseille d'essayer la clémence, puisque la rigueur ne lui a pas réussi. Auguste ne l'écoute pas, il se dérobe à ses instances, et cependant il a donné l'ordre d'appeler Cinna. Émilie, qui en est instruite, ne s'en alarme pas; toutefois, en apprenant les bruits qui courent de la mort de Maxime, elle s'étonne. Mais sa surprise redouble quand Maxime, apparaissant tout à coup, vient lui annoncer le danger auquel Cinna ne peut échapper, et lui propose, au nom de son amour, qu'elle apprend pour la première fois, de fuir avec lui. Émilie soupçonne sa trahison, voit le piége, repousse avec mépris l'offre qui lui est faite, et laisse Maxime sous le poids de sa trahison et de ses mécomptes.

V. Cinna est devant Auguste. L'empereur le fait asseoir et lui commande de l'écouter sans l'interrompre ni d'un mot ni d'un geste. Cinna s'y engage; mais, sur l'accusation de vouloir assassiner l'empereur, il se récrie. Auguste le rappelle à sa promesse, et le cloue sur son siége pour entendre la cruelle énumération des bienfaits qu'il a reçus et tous les détails du projet qu'il médite, et comme s'il avait déjà résolu de n'en pas tirer d'autre vengeance, il prolonge à plaisir le supplice du coupable. Il le fait

dans le plus beau langage qui ait jamais été parlé sur la scène tragique. Cinna, convaincu et démasqué, essaye de se relever par une bravade, quand Émilie arrive et demande sa part du châtiment, puisqu'elle a participé au crime; elle veut même enlever à Cinna l'honneur de l'entreprise que celui-ci revendique. Maxime vient à son tour faire l'aveu de ses crimes envers Auguste, envers Cinna, envers Émilie. C'est alors qu'Auguste prononce ce mot sublime qui arracha des larmes au grand Condé :

> Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie;
> Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie,
> Et malgré la fureur de ton lâche dessein,
> Je te la donne encor comme à mon assassin.

Cet héroïsme de clémence désarme les coupables et amollit le cœur même d'Émilie. Cinna reçoit la promesse du consulat et la main de sa maîtresse; puis, au spectacle de ces conversions sincères et de la magnanimité de son époux, Livie, dans un transport prophétique, présage à l'empereur la longue prospérité d'un règne pacifique et glorieux.

Disons maintenant quelques mots de la contexture de la pièce et des caractères des personnages.

« Corneille avait mis entre *le Cid* et *Horace* trois années d'intervalle. Ce n'était pas trop pour produire une œuvre aussi forte; mais la puissance qu'il avait concentrée donnait un tel ressort à son génie qu'il put dans la même année créer un nouveau chef-d'œuvre. *Cinna* ne le sépare pas de ces Romains auxquels il doit son triomphe, et si *Horace* nous a présenté les vertus naïves et rudes qui devaient produire la liberté des temps républicains, *Cinna* nous offrira les sentiments nobles encore, mais exagérés, qui survivent à la liberté dans les regrets qu'elle inspire. Cette inévitable hyperbole est personnifiée dans Émilie, fille d'un proscrit, pupille de l'empereur, amante du petit-fils de Pompée. C'est de ce cœur ulcéré par la vengeance et même par les bienfaits que partent les menaces et les complots qui mettent en danger la vie d'Auguste et qui donnent matière à sa clémence. Les larmes du

grand Condé[1] ont consacré la tragédie de *Cinna*, et on s'accorde en général à y voir la plus belle œuvre de Corneille. Il est vrai que rien ne surpasse le tableau de la conjuration, la grande scène où Auguste délibère s'il doit renoncer à l'empire ou le conserver, et enfin le pardon héroïque accordé aux conspirateurs; mais ces beautés supérieures laissent subsister en regard l'inconsistance de quelques-uns des caractères et de l'intérêt qui passe brusquement des conjurés à l'empereur. Cinna s'annonce magnifiquement, il a pour lui tous nos vœux quand il exprime l'ardeur qu'il a communiquée à ses complices, il commence à baisser lorsqu'il donne perfidement à Auguste un conseil qui lui laisse le droit de l'assassiner, ses hésitations l'amoindrissent encore, et au dénoûment, devant tout à la clémence d'Auguste, rentré dans son crédit, chargé de dignités nouvelles, époux d'Émilie, il n'est plus bon qu'à faire un courtisan; Maxime n'a qu'un bon moment, c'est lorsqu'il donne à Auguste un avis loyal, mais il dément bientôt sa courte probité; révélateur auprès d'Auguste, traître envers Émilie, sur laquelle il tente un enlèvement, le faux bruit de sa mort dans les eaux du Tibre, sa réapparition imprévue, sa colère contre Évandre, le font descendre au niveau d'un personnage de comédie; Émilie, l'adorable furie, comme disait Balzac, se soutient mieux, elle ne cède qu'à la dernière extrémité; Livie, une impératrice, ne paraît qu'un instant pour donner un bon conseil, mal reçu; l'empereur, sur qui pesaient d'abord les souvenirs d'Octave, qui nous faisaient complices de Cinna, s'en dégage tout entier. Le triumvir devient Auguste; de telle sorte qu'Émilie, qui entraînait comme satellites Cinna et Maxime, se range elle-même avec eux sous l'ascendant de l'empereur qui domine tout par sa puissance. Il arrive ainsi que l'œuvre, ou-

1. Voltaire ne trouvait rien de plus admirable, dans le siècle de Louis XIV, que :

Le grand Condé pleurant aux vers du grand Corneille.

Toutefois, cette belle antithèse est un anachronisme, puisque *Cinna* appartient au règne de Louis XIII. On l'oublie trop souvent, et on dépouille volontiers, au profit du grand roi, ceux qui ont devancé et préparé l'éclat de son règne.

verte par des regrets et des espérances de liberté, se termine par un dénoûment qui consacre l'asservissement de Rome[1]. »

Nous devons ajouter quelques observations de détail à l'analyse de *Cinna* et à l'appréciation générale du plan et des caractères de ce chef-d'œuvre. La pièce s'ouvre par un monologue d'Émilie, qui adresse la parole aux *impatients désirs d'une illustre vengeance* dont son âme est agitée. Ce tour en lui-même est déclamatoire et les paroles de l'héroïne vont jusqu'à l'emphase. Malgré ce défaut, qu'on doit signaler pour ne pas autoriser le mauvais goût, il faut reconnaître qu'il y a dans ce monologue des traits de grandeur véritable, celui-ci par exemple :

> Peut-on verser des pleurs alors qu'on venge un père?
> Est-il perte à ce prix qui ne semble légère?
> Et quand son assassin tombe sous notre effort,
> Doit-on considérer ce que coûte sa mort? (Acte I, sc. I.)

Si on a quelques reproches à faire à ce monologue, en revanche il faut admirer sans restriction le récit de Cinna (acte I, sc. III), le plus beau modèle de description éloquente qui soit dans aucune langue : nulle part le sentiment n'a plus de force et de vérité, nulle part la langue n'a plus de souplesse et de propriété sous les entraves de la versification. On n'y surprend pas un hémistiche, un mot même, qui paraisse un sacrifice ou à la mesure ou à la rime. Il ne suffit pas de l'avoir lu, il faut le relire jusqu'à ce qu'il reste profondément gravé dans la mémoire. Sauf un ou deux traits où Lucain a laissé son empreinte, il appartient tout entier à Corneille pour la pensée et l'expression. Il faut louer aussi la péripétie produite par l'arrivée d'Évandre (acte I, sc. IV), qui trouble la sécurité des conspirateurs dans le paroxysme même de leurs espérances.

Voltaire, avec la sagacité habituelle d'un goût infaillible lorsque la passion ne l'égare pas, remarque combien c'est chose admirable, dramatiquement, d'avoir supposé la délibération d'Auguste, incertain s'il doit garder l'empire, avec ceux mêmes qui viennent de faire serment de l'assassiner. « Sans cela, dit-il,

1. Ce passage est extrait de ma notice sur Corneille. THÉATRE CHOISI.

cette scène (acte II, sc. I) serait plutôt un beau morceau de déclamation qu'une belle scène de tragédie. » Ainsi la situation est dramatique par l'hostilité secrète et le péril des conseillers d'Auguste, et ce contraste entre la confiance du maître du monde et la perfidie de ceux qu'il consulte redouble l'intérêt de la matière traitée dans ce magnifique entretien. Ce n'est plus seulement une suite de dissertations sur les sujets les plus élevés de la politique, c'est une crise morale, profondément dramatique.

Les maximes générales, dont Corneille abuse quelquefois, et qui conviennent si rarement au théâtre, sont ici à leur place, et le poëte ne les a jamais mieux exprimées. Racine admirait et faisait admirer à ses enfants le passage suivant :

> L'ambition déplaît quand elle est assouvie;
> D'une contraire ardeur son ardeur est suivie;
> Et comme notre esprit, jusqu'au dernier soupir,
> Toujours vers quelque objet pousse quelque désir,
> Il se ramasse en soi, n'ayant plus où se prendre,
> Et monté sur le faîte, il aspire à descendre. (Acte II, sc. I.)

Corneille seul a pu non pas atteindre une seconde fois la beauté de ce dernier vers, mais s'en approcher, lorsqu'il a dit dans sa traduction de l'*Imitation* (liv. I, ch. I), en parlant du dédain de Dieu pour les superbes :

> Il ne s'abaisse pas vers des âmes si hautes.

Voilà ce qui faisait dire à Racine, non par humilité, mais avec conviction : « Corneille fait des vers cent fois plus beaux que les miens. » Cette grande scène où les matières d'État sont traitées en vers avec une précision et une profondeur que, suivant Voltaire, qui s'y connaissait, la prose ne pourrait atteindre, remplit tout un acte, car la courte conversation entre Maxime et Cinna, demeurés seuls, n'est qu'un appendice.

A dater de ce moment l'intérêt se déplace. Cinna et Maxime s'abaissent, Maxime même s'avilit. Émilie seule se maintient à la même hauteur, pendant qu'Auguste ne cesse de grandir. Émilie ne cédera que sous la pression extrême d'un extrême

bienfait; en attendant, l'hésitation l'effleure à peine, et, bientôt raffermie, elle s'écrie :

> Qu'il achève et dégage sa foi,
> Et qu'il choisisse après de la mort ou de moi. (Acte III, sc. v.)

Au IVe acte (sc. II), le monologue d'Auguste, bien placé puisque la passion ne permet pas le silence, et que la situation repousse tout confident, le monologue d'Auguste, disons-nous, est un de ces morceaux achevés où rien n'est à reprendre et tout à retenir.

Auguste domine tout au Ve acte. L'art du poëte nous tient en suspens jusqu'au bout : le doute plane toujours sur sa décision. Le triumvir vit encore sous l'empereur : il peut, il doit frapper : tout l'y provoque, et les bravades de Cinna convaincu, et l'obstination d'Émilie qui s'accuse avec orgueil, et l'abaissement même de Maxime qui s'avilit dans ses aveux. C'est alors que cette âme d'Octave endurcie dès longtemps par l'habitude de la vengeance, corrompue par la scandaleuse complicité de la fortune, puis troublée par l'effroi, déchirée par le remords, affaissée par le dégoût, révoltée de l'impuissance de ses bienfaits calculés et de son hypocrite magnanimité, se soulève par un suprême effort; qu'elle quitte toutes ses souillures, toutes ses faiblesses, au contact de la vertu qui la pénètre ; qu'elle se transfigure tout à coup sur la hauteur où l'a portée l'énergique élan de sa volonté, maîtresse d'elle-même, et que, dans l'ivresse du triomphe, s'échappe ce cri de surprise et d'orgueil :

> Je suis maître de moi comme de l'univers :
> Je le suis, je veux l'être. O siècles ! ô mémoire !
> Conservez à jamais ma dernière victoire :
> Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
> De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous.
> Soyons amis, Cinna; c'est moi qui t'en convie. (Acte V, sc. III.)

L'explosion est sublime, parce qu'elle marque nettement le terme d'une lutte dont l'issue a été douteuse jusqu'alors, même pour Auguste. En effet, il a bien le dessein et l'espoir de se vaincre lorsqu'il mande Cinna, il tâche à s'y affermir lorsqu'il lui parle,

mais il se venge encore en lui parlant, et c'est seulement lorsqu'il proclame le pardon qu'il a surmonté ses derniers ressentiments. Jusque-là la colère fermentait toujours et pouvait se rallumer. Corneille a suivi et surpris la passion jusque dans ces profondeurs où souvent elle s'ignore elle-même, et c'est parce qu'il a su la peindre avec vérité, avec énergie, qu'il a arraché au grand Condé non pas des larmes d'attendrissement, celles-là tombent de tous les yeux, mais de ces larmes d'admiration, larmes exquises et rares, qui mouillent seulement les paupières héroïques.

POLYEUCTE.

Polyeucte a été représenté en 1640 : Corneille, alors âgé de 34 ans, venait de se marier. Il a dédié cette tragédie chrétienne à la pieuse princesse Anne d'Autriche, régente du royaume pendant la minorité de son fils Louis XIV.

Le succès de *Polyeucte* fut éclatant, malgré les prévisions des beaux esprits de l'hôtel Rambouillet, qui dissuadaient Corneille de le faire représenter. Le poëte, dit-on, passa outre sur l'autorité d'un méchant acteur, trop médiocre pour avoir un rôle dans la pièce. Godeau, évêque mondain, ne croyait pas qu'un martyre pût intéresser, et Voiture, passé maître en galanterie raffinée, était choqué du double attachement de Pauline, dévouée à son époux, quoique toujours touchée de l'amour de Sévère. Or ces défauts prétendus sont les principales beautés de sa tragédie.

Corneille découvrit cet admirable sujet, qu'il a fécondé, dans le complément de la Vie des saints de Surius par Mosander, qui l'avait emprunté à Siméon le Métaphraste. Le sacrifice de Polyeucte était demeuré obscur entre tant de dévouements consignés dans le martyrologe ; Corneille le tira de la foule pour l'illustrer, et grâce à son génie Polyeucte brille au premier rang des héros de la religion.

Le récit de Mosander fournissait au poëte les faits suivants. Deux nobles jeunes gens de Mélitène, capitale de l'Arménie, Néarque et Polyeucte, étaient unis d'une étroite amitié. Néarque était chrétien, Polyeucte n'avait pas abjuré l'idolâ-

trie. Un édit sévère de l'empereur Décius contre les chrétiens ayant fait craindre à Néarque que son ami ne se séparât de lui, Polyeucte le rassura par l'aveu de son dessein d'embrasser le christianisme; déjà même il ferait éclater son zèle, s'il le pouvait avant d'avoir reçu le baptême. Néarque lève ses scrupules, et aussitôt Polyeucte, dans un saint transport, se précipite sur les idoles des païens, les renverse et les brise. Félix, son beau-père, chargé par l'empereur de veiller à l'exécution de l'édit, essaye d'abord de soustraire l'imprudent néophyte aux suites de son attentat; il le supplie, il le menace, il le fait battre de verges sans ébranler sa constance. Il a recours à sa fille Pauline, femme de Polyeucte, dont les prières échouent également. Polyeucte est avide du martyre, et il l'obtient. Tel est le récit légendaire. Voici comment Corneille l'a modifié et complété.

I. Polyeucte, déjà converti, n'attend plus que le baptême où le convie Néarque, son ami; mais les craintes de Pauline, sa femme, troublée par un songe, le font hésiter. Il veut remettre au lendemain la cérémonie qui doit laver ses péchés; cependant il cède aux instances de Néarque. Pauline, après s'être vainement opposée à son départ, gémit avec sa confidente, et avant de lui raconter le songe, cause de ses alarmes, elle lui avoue qu'avant d'épouser Polyeucte, elle aimait un chevalier romain, Sévère, que, malgré sa naissance et son mérite, Félix, son père, aujourd'hui gouverneur de l'Arménie, avait éconduit. Pauline s'était soumise à cet arrêt, et depuis elle avait épousé sans répugnance Polyeucte, chef de la noblesse de Mélitène. Sévère a disparu après un combat contre les Perses où il avait fait des prodiges de valeur, et Décius avait honoré sa mémoire en lui faisant dresser un magnifique tombeau. A peine cet aveu est-il échappé à Pauline, que Félix vient lui annoncer que Sévère n'est pas mort, et qu'il arrive chargé par l'empereur de présider à un sacrifice offert aux dieux pour célébrer la victoire des Romains contre les Perses. Ce retour imprévu alarme Félix, qui engage sa fille à désarmer le ressentiment de Sévère.

II. Sévère ignore que Pauline est mariée; il arrive avec l'espoir d'obtenir sa main comme récompense de ses exploits. Il se trouble en apprenant qu'elle ne peut plus être à lui. Cependant il veut la

voir, et leur entrevue touchante redouble ses regrets ; il sent plus vivement la perte irréparable qu'il a faite. Polyeucte, qu'on commençait à oublier, reparaît enfin ; sa vue ne rassure pas complétement Pauline, puisque le retour de Sévère justifie la moitié du songe, qui lui annonçait en outre la mort de son mari dans cette même journée qui n'est pas encore écoulée. Cependant le sacrifice annoncé est prêt : l'encens fume déjà dans le temple des dieux ; Polyeucte, ardent de sa foi nouvelle, brûle d'y courir et de donner, en présence du peuple, de Sévère et de Félix, un gage éclatant de son zèle chrétien. C'est lui qui à son tour entraîne Néarque, dont la prudence essaye en vain de le retenir.

III. Pauline, restée seule, exprime les tristes pressentiments qui l'agitent, quand sa confidente, sa fidèle Stratonice, portant sur son visage tous les signes de la douleur et de l'indignation, accourt du temple, où elle a vu Polyeucte et son ami troubler d'abord le sacrifice par d'indécentes railleries, puis s'élancer vers l'autel, d'où ils avaient précipité les statues des dieux. Ainsi les présages du songe de la nuit continuent à se réaliser. Félix achève d'instruire sa fille ; il a résolu de punir immédiatement Néarque, et, malgré sa colère, il consent à épargner Polyeucte, s'il veut abjurer sa nouvelle croyance et faire amende honorable. Pauline comprend qu'on n'obtiendra de son époux ni un désaveu, ni même une marque de repentir. Félix ouvre son âme au confident Albin, et lui dévoile de secrètes pensées dont il rougit, mais que l'ambition suscite malgré lui : la mort de Polyeucte, en rendant la liberté à Pauline, ne peut-elle pas lui donner en Sévère un gendre nouveau et un protecteur ?

IV. Polyeucte est en prison, où il exhale en strophes lyriques la joie de son âme enivrée de l'espérance du martyre. On voit qu'il pourra triompher des larmes de Pauline, des ruses et des menaces de son beau-père. En effet, Pauline essaye en vain de l'attendrir au souvenir de son amour, et par l'image du bonheur et des dignités qui lui sont réservés ici-bas. Le ciel est le seul bien où il aspire : il l'a mérité, il veut en jouir sans délai. Sévère pénètre aussi dans la prison, où Polyeucte l'a appelé pour résigner en ses mains l'unique trésor qui pourrait l'attacher à la vie, son épouse, et après ce sacrifice il demande qu'on le conduise à la mort. C'est

alors que Pauline déclare qu'elle veut rester fidèle à la mémoire de Polyeucte, et que, lui mort, Sévère ne doit jamais prétendre à devenir son époux ; elle ose même lui demander d'intervenir en faveur du malheureux qui aspire à mourir. Sévère, en perdant l'espoir, conserve sa générosité; la vertu de Pauline l'émeut en le déconcertant, et le dévouement de Polyeucte lui donne l'occasion d'exprimer la sympathie qu'il éprouve pour les chrétiens.

V. Félix a résisté aux instances de Sévère et n'a vu dans sa démarche en faveur de Polyeucte qu'une ruse pour le perdre auprès de Décius; cependant, pour sauver son gendre, il l'engage non plus à abjurer, mais à dissimuler pendant quelques jours, promettant d'embrasser lui-même sa croyance, après le départ de Sévère. Polyeucte déjoue cette ruse et résiste héroïquement au dernier assaut que lui livre la tendresse de Pauline. Sur l'ordre de Félix, les gardes le conduisent *à la mort,* et il marche *à la gloire.* Pauline, qui l'a suivi, revient bientôt auprès de son père : témoin du supplice de Polyeucte, un coup de la grâce divine a dessillé ses yeux; elle est chrétienne, elle demande le martyre. Sévère, au bruit de la mort de Polyeucte, vient reprocher à Félix de n'avoir pas cru à sa parole, et il le menace de la perte de ces dignités qu'il a voulu conserver en sacrifiant son gendre. Mais, pendant qu'il parlait, la conversion de Félix s'est opérée, le vieil homme a disparu : il n'a plus devant lui qu'un chrétien auquel il pardonne, tout disposé lui-même à se laisser toucher par une religion qui produit tant de miracles.

On voit par cette esquisse ce que Corneille a ajouté à la légende : il a créé le personnage de Sévère et imaginé l'amour de ce héros pour Pauline; il a fait mourir Néarque; il a élevé Félix de la condition de commissaire impérial à la dignité de gouverneur d'Arménie; il a converti Pauline et son père. Le songe de Pauline, le baptême effectif de Polyeucte, le sacrifice pour la victoire de l'empereur, lui appartiennent encore. Toutes ces inventions se lient naturellement à l'histoire, font corps avec elle, et forment un ensemble de parties analogues où la fiction a le même caractère que la réalité. Corneille reconnaît ingénument qu'il n'a point fait de pièce où l'ordre du théâtre soit plus beau et l'en-

chaînement des scènes mieux ménagé. Boileau, dont l'opinion a tant d'autorité, jugeait que *Polyeucte* est le chef-d'œuvre de Corneille. C'est certainement celle de ses tragédies où il y a le moins à reprendre, et où le sublime jaillit le plus naturellement de sa source la plus pure et la plus abondante, la religion. Les tendresses de l'amour humain, comme il dit, y sont représentées avec tant de délicatesse, qu'elles font, avec la peinture de l'amour divin, « un mélange qui a satisfait tout ensemble les dévots et les gens du monde. »

L'exquise beauté de cette tragédie est dans le contraste harmonieux de caractères opposés, et le pathétique y naît d'un double sacrifice également héroïque. Polyeucte, sacrifiant à sa croyance sa tendresse et l'ambition mondaine, Pauline immolant au devoir les ardeurs désormais innocentes d'un chaste amour, Sévère travaillant à la ruine de ses vœux les plus chers, présentent un spectacle qui émeut et transporte, et chacun de ces personnages concourt également à produire le pathétique et l'admiration.

Néarque est une figure secondaire d'un dessin habile et hardi, assez saillante pour attirer l'attention, pas assez pour diviser l'intérêt. Il n'y a pas jusqu'aux confidents qui n'aient une physionomie. On sent l'attachement sincère de Stratonice à sa maîtresse, et la loyauté de Fabian et d'Albin se fait jour par quelques réflexions de bon sens et d'affection vraie; ils sortent de la classe vulgaire de ces machines à confidences et à répliques qui gâtent trop souvent les plus belles tragédies. Le caractère de Félix est une étude profonde qui met à nu les secrètes pensées de l'homme politique. La moralité est dans la lutte contre ces sentiments égoïstes, et dans les faux calculs de la défiance. En effet, Félix serait puni d'avoir cédé à l'intérêt et de n'avoir pas cru à la sincérité de Sévère, s'il n'était pas tout à coup pénétré et préservé par un miracle de la grâce divine.

Ainsi l'œil le plus sévère aurait bien de la peine à surprendre des défauts dans la contexture du drame et dans la conception des caractères. L'exécution rehausse encore la beauté du plan.

Le style présente à peine quelques taches légères. Moins fort, moins majestueux que celui de *Cinna* et de *Pompée*, il a, on peut le redire après Corneille, quelque chose de plus touchant. Il

présente moins d'inégalités, et la familiarité que Voltaire y signale comme un empiétement sur la haute comédie est un charme de plus : en effet, la recherche de la dignité soutenue est un des plus graves inconvénients du style qui a longtemps prévalu dans la tragédie.

Nous avons à signaler bien des beautés du premier ordre dans le cours de cette admirable tragédie. L'exposition est faite par Polyeucte et Néarque, personnages d'un rang élevé et rapprochés par l'amitié, leur entretien indique le sujet et commence l'action. C'est l'application du précepte d'Horace, dans son Art poétique : *Auditorem rapit in medias res.* La persécution contre les chrétiens montre les dangers de Polyeucte résolu à embrasser leur croyance, et le songe de Pauline présage une catastrophe sanglante.

Corneille a touché dans cette première scène la question délicate de la grâce, vivement agitée alors entre les théologiens, et il exprime les effets et les conditions de ce secours divin avec une grande précision. Il dit en parlant de Dieu :

Il est toujours tout juste et tout bon; mais sa grâce
Ne descend pas toujours avec même efficace [1].
Après certains moments que perdent nos longueurs,
Elle quitte ces traits qui pénètrent les cœurs;
Le nôtre s'endurcit, la repousse, s'égare;
Le bras qui la versait en devient plus avare;
Et cette sainte ardeur qui doit porter au bien,
Tombe plus rarement ou n'opère plus rien.

On a remarqué aussi dans la même scène la périphrase qui désigne le diable :

Ainsi du genre humain l'ennemi vous abuse;

et cette belle pensée si noblement exprimée :

Dieu ne veut point d'un cœur où le monde domine,
Qui regarde en arrière, et, douteux en son choix,
Lorsque sa voix l'appelle écoute une autre voix.

1. *Efficace* est consacré parmi les théologiens dans le sens d'*efficacité*.

Mais on a repris justement une expression trop familière qui appartient à la langue de la galanterie et des précieuses, dans ce vers :

Sur mes pareils, Néarque, un bel œil est bien fort.

La confidence de Pauline à Stratonice (acte I, sc. II) est pleine de charme, de naturel et de dignité. Jamais l'aveu d'une faiblesse n'a été fait dans un langage plus vertueux :

Dans Rome, où je naquis, ce malheureux visage
D'un chevalier romain captiva le courage.

Ce malheureux visage, pour désigner sa beauté, montre que Pauline est déjà chrétienne par la pureté des sentiments avant de l'être par la foi.

Le songe de Pauline a moins d'éclat et de pathétique que celui d'Athalie : son importance dans l'action est moindre, puisqu'il n'est la cause d'aucun événement, tandis que celui d'Athalie pousse la reine des Juifs dans le temple et à sa perte; mais il est plus qu'un ornement, car il fait hésiter Polyeucte et il alarme Pauline. Il n'est donc pas inutile, comme on l'a dit, et de plus, il est un modèle de ce genre de narration. Racine, qui l'a surpassé, s'en est inspiré. Ces vers :

Après un peu d'effroi que m'a donné sa vue :
« Porte à qui tu voudras la faveur qui m'est due,
« Ingrate », m'a-t-il dit;

ne préparent-ils pas celui-ci :

« Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi. »

Le début de ce songe où Pauline dit en parlant de Sévère :

Il n'était point couvert de ces tristes lambeaux
Qu'une ombre désolée emporte des tombeaux ;
Il n'était point percé de ces coups pleins de gloire [1], etc.,

1. On a souvent cité en manière de proverbe les trois vers suivants de la même scène :

Tant qu'ils ne sont qu'amants nous sommes souveraines,
Et jusqu'à la conquête ils nous traitent de reines,

paraît une allusion par voie de contraste au songe d'Enée (*Enéide*, liv. II, v. 268 et suiv.), qui est le type de tous les récits de ce genre et où nous lisons :

> Squalentem barbam, et concretos sanguine crines
> Vulneraque illa gerens, quæ circum plurima muros
> Accepit patrios.

Racine a donné à Monime (*Mithridate*) quelques traits de Pauline, et lui a emprunté des sentiments d'une extrême délicatesse.

> Mon père, je suis femme, et je sais ma faiblesse :
> Je sens déjà mon cœur qui pour lui s'intéresse,
> Et poussera sans doute en dépit de ma foi
> Quelque soupir indigne et de vous et de moi. (Acte. I, sc. IV.)

Monime exprime la même idée en parlant à Xipharès (*Mithrid.*, acte II, sc. IV) :

> De mes faibles efforts ma vertu se défie.
> Je sais qu'en vous voyant un tendre souvenir,
> Peut m'arracher du cœur quelque indigne soupir.

La première scène de l'acte II nous fournit l'occasion d'un autre rapprochement. Sévère dit :

> Pauline, je verrai qu'un autre vous possède !

et Xipharès (*Mithrid.*, acte II, sc. IV) :

> Et cependant un autre
> Possédera ce cœur dont j'attirais les vœux.

La scène suivante (acte II, sc. II), entre Sévère et Pauline est une des plus nobles et des plus touchantes qui soient au théâtre. Ces deux amants, qui se revoient sans espoir de jamais se réunir, n'expriment aucun sentiment que la pudeur la plus sévère ait à

> Mais après l'hyménée, ils sont rois à leur tour.

On y relève aussi quelques familiarités qui ne sont pas messéantes dans la bouche de Stratonice, simple confidente, comme :

> Il est bon qu'un époux nous cache quelque chose.

désavouer. Racine s'en est souvenu dans l'entrevue de Monime et de Xipharès. Corneille écrit :

> Enfin, épargnez-moi ces tristes entretiens,
> Qui ne font qu'irriter et vos maux et les miens ;

et Racine :

> Je fuis : souvenez-vous, prince, de m'éviter,
> Et méritez les pleurs que vous m'allez coûter.

Il n'y a que deux vers à reprendre dans Corneille : Voltaire y trouve, avec raison, de la recherche et de l'affectation :

> Si toutefois, après ce coup mortel du sort,
> J'ai de la vie assez pour chercher une mort.

Le retour de Polyeucte, après le baptême reçu, amène entre lui et Pauline une scène courte, mais fort belle, où Pauline, quand Polyeucte s'est écrié :

> Quoi! vous me soupçonnez déjà de quelque ombrage?

répond par cet admirable vers :

> Je ferais à tous trois un trop sensible outrage.

Cet autre vers dans la bouche de Polyeucte :

> Que vous devez coûter de regrets à Sévère!

prépare l'héroïque cession que le martyr propose avant de marcher au supplice.

La scène VI (acte II), où Polyeucte entraîne Néarque au temple pour y renverser les autels et briser les idoles, est le plus bel exemple de dialogue vif, antithétique et naturel qui soit au théâtre.

NÉARQUE. Oubliez-vous déjà que vous êtes chrétien?
POLYEUCTE. Vous par qui je le suis, vous en souvient-il bien?
NÉARQUE. J'abhorre les faux dieux.
POLYEUCTE. Et moi je les déteste.
NÉARQUE. Je tiens leur culte impie.
POLYEUCTE. Et je le tiens funeste.

NÉARQUE. Fuyez donc leurs autels.
POLYEUCTE. Je veux les renverser
Et mourir dans leur temple, ou les y terrasser....
NÉARQUE. Ce zèle est trop ardent, souffrez qu'il se modère.
POLYEUCTE. On n'en peut avoir trop pour le Dieu qu'on révère.
NÉARQUE. Vous trouverez la mort.
POLYEUCTE. Je la cherche pour lui.
NÉARQUE. Et si ce cœur s'ébranle?
POLYEUCTE. Il sera mon appui.
NÉARQUE. Il ne commande point que l'on s'y précipite.
POLYEUCTE. Plus elle est volontaire et plus elle mérite.
NÉARQUE. Il suffit, sans chercher, d'attendre et de souffrir.
POLYEUCTE. On souffre avec regret quand on n'ose s'offrir.
NÉARQUE. Mais dans le temple enfin la mort est assurée.
POLYEUCTE. Mais dans le ciel déjà la palme est préparée.

Au commencement du quatrième acte, Pauline exprime ses craintes dans un monologue qui est plutôt une dissertation de l'esprit qu'une explosion du cœur : on peut le rapprocher de celui d'Émilie dans *Cinna*, et de celui de Cléopâtre dans *Rodogune*. Ce rapprochement, qui en montrera l'infériorité, fera comprendre qu'il n'y a de vrai, même au théâtre, que les monologues amenés nécessairement par la violence de la passion qui déborde.

Dans la scène suivante (acte III, sc. II), Stratonice, qui été témoin de l'outrage fait aux dieux de l'empire par Polyeucte, exprime avec énergie, par un *torrent d'injures*, la haine que les chrétiens inspiraient aux païens crédules ; la tirade qu'elle débite est le commentaire de ce mot profond de Tacite : *Convicti odio generis humani*. En effet, la haine conclut vite et condamne sans pitié.

Le récit de Stratonice est dans les conditions du récit dramatique, et peint l'action particulière qu'il raconte sans ralentir l'action par des ornements poétiques qui conviennent seulement à l'épopée.

L'art du dialogue atteint encore la perfection dans la scène suivante (acte III, sc. III) entre Félix et sa fille :

FÉLIX. Sa grâce est en sa main, c'est à lui d'y rêver.

PAULINE. Faites-la tout entière.
FÉLIX. Il la peut achever.
PAULINE. Ne l'abandonnez pas aux fureurs de sa secte.
FÉLIX. Je l'abandonne aux lois, qu'il faut que je respecte.
PAULINE. Est-ce ainsi que d'un gendre un beau-père est l'appui?
FÉLIX. Qu'il fasse autant pour soi comme je fais pour lui [1].
PAULINE. Mais il est aveuglé.
FÉLIX. Mais il se plaît à l'être.
Qui chérit son erreur ne la veut pas connaître.
PAULINE. Mon père, au nom des dieux.
FÉLIX. Ne les réclamez pas,
Ces dieux dont l'intérêt demande son trépas.
PAULINE. Ils écoutent nos vœux.
FÉLIX. Eh bien qu'il leur en fasse.

« Le lecteur, dit Voltaire, voit sans doute combien tout ce dialogue est vif, pressé, naturel, intéressant : c'est un chef-d'œuvre. » On remarque dans la même scène et on cite souvent les vers qui suivent sur les chrétiens :

Le trépas n'est pour eux ni honteux ni funeste;
Ils cherchent de la gloire à mépriser [2] nos dieux;
Aveugles pour la terre, ils aspirent aux cieux,
Et croyant que la mort leur en ouvre la porte,
Tourmentés, déchirés, assassinés, n'importe,
Les supplices leur sont ce qu'à nous les plaisirs,
Et les mènent au but où tendent leurs désirs;
La mort la plus infâme, ils l'appellent martyre.

Outre la beauté des idées, il faut admirer ici la structure hardie et cependant régulière de la période poétique.

Les confidences de Félix (acte III, sc. v) mettent à nu les faiblesses de son âme partagée entre l'affection qu'il porte à son gendre et le secret espoir de s'élever sur sa ruine. Cet aveu l'abaisse sans toutefois l'avilir, puisqu'il s'écrie après l'avoir fait :

Mais que plutôt le ciel à ses yeux me foudroie,

1. Ce vers montre clairement où il convient de placer le pronom réfléchi et le pronom direct. Le règle qu'on suivait au XVIIe siècle, et dont on s'est écarté, est de mettre *soi* partout où les Latins auraient mis *sui, sibi, se.*

2. *A mépriser*, par une locution familière à Corneille, a ici le sens de *en méprisant*, ou *par le mépris de.*

Qu'à des pensers si bas je puisse consentir,
Que jusque-là ma gloire ose se démentir.

Les strophes du monologue de Polyeucte dans sa prison (acte IV, sc. II) ont un autre caractère que celles du Cid. Polyeucte ne gémit pas du péril où il est placé : la grâce divine inonde son cœur et en fait déborder une sainte allégresse. Dans ce morceau lyrique les sentiments sont tendres et exaltés, et le rhythme en est d'une harmonie touchante. On a remarqué que ces vers :

Toute votre félicité,
Sujette à l'instabilité,
En moins de rien tombe par terre,
Et comme elle a l'éclat du verre
Elle en a la fragilité,

sont identiques à ceux-ci que Godeau avait placés dans une ode à Louis XIII :

Mais leur gloire tombe par terre,
Et comme elle a l'éclat du verre
Elle en a la fragilité.

C'est une curieuse rencontre. Les deux poëtes ont-ils puisé à la même source, dans Publius Syrus, qui avait dit :

Fortuna vitrea est; tum quum splendet, frangitur.

La scène qui suit (acte IV, sc. III), entre Polyeucte et Pauline, étincelle de beautés; c'est là que se trouve le trait familier si souvent cité :

Tout beau, Pauline, il entend vos paroles!

Ceux qui l'ont critiqué n'ont pas songé que cette interjection *tout beau!* est ici nécessaire, et qu'elle exprime vivement l'effroi de Polyeucte, prévenant par cette brusque apostrophe le blasphème qui viendrait sur les lèvres de Pauline. Elle amène d'ailleurs les beaux vers qui suivent :

Et ce n'est pas un dieu comme vos dieux frivoles,
Insensibles et sourds, impuissants, mutilés,
De bois, de marbre ou d'or, comme vous les voulez;

C'est le Dieu des chrétiens : c'est le mien, c'est le vôtre;
Et le ciel et la terre n'en connaissent point d'autre.

C'est d'après Corneille que Racine fait dire à Joas :

Il faut craindre le mien :
Lui seul est Dieu, madame, et le vôtre n'est rien.

Rien n'est supérieur pour la grandeur des idées et pour la vivacité du dialogue aux traits qui terminent cette scène :

PAULINE. Quittez cette chimère, et m'aimez.
POLYEUCTE. Je vous aime,
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même.
PAULINE. Au nom de cet amour ne m'abandonnez pas.
POLYEUCTE. Au nom de cet amour daignez suivre mes pas.
PAULINE. C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire?
POLYEUCTE. C'est peu d'aller au ciel, je vous y veux conduire.
PAULINE. Imaginations!
POLYEUCTE. Célestes vérités!
PAULINE. Étrange aveuglement!
POLYEUCTE. Éternelles clartés!

Les mérites de cette scène sublime sont égalés par le passage où Pauline (acte IV, scène v), après avoir supplié Sévère d'intervenir en faveur de Polyeucte, lui déclare que la mort de son époux ne doit donner à son amour aucune espérance.

La belle tirade où se trouve (acte IV, sc. VI) ce vers sur les chrétiens :

Ils font des vœux pour nous qui les persécutons,

a été imitée par Racine dans *Esther*, acte III, sc. IV.

L'intérêt de cette belle tragédie ne cesse de croître jusqu'au dénoûment. Polyeucte (acte V, sc. III) repousse avec un calme sublime les assauts que lui livrent encore et les tendres prières de Pauline et les menaces de Félix; c'est là qu'on trouve ces beaux vers :

Je n'adore qu'un Dieu maître de l'univers,
Sous qui tremblent le ciel, la terre et les enfers.

Un Dieu qui, nous aimant d'une amour infinie,
Voulut mourir pour nous avec ignominie,
Et qui, par un effort de cet excès d'amour,
Veut pour nous en victime être offert chaque jour;

et ce passage inspiré :

FÉLIX. Enfin ma bonté cède à ma juste fureur :
Adore-les, ou meurs.
POLYEUCTE. Je suis chrétien.
FÉLIX. Impie!
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.
POLYEUCTE. Je suis chrétien.
FÉLIX. Tu l'es! ô cœur trop obstiné!
Soldats, exécutez l'ordre que j'ai donné!
PAULINE. Où le conduisez-vous?
FÉLIX. A la mort.
POLYEUCTE. A la gloire.
Adieu, Pauline, adieu; conservez ma mémoire.

Cet héroïsme doit commencer la conversion de Pauline, qu'achèvera la vue du supplice de Polyeucte; et nous serons moins surpris qu'émus lorsque nous la verrons reparaître et s'écrier :

Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée!

Louons encore Corneille d'avoir laissé dans l'ombre le supplice de son héros et de ne l'annoncer que par le miracle qu'il produit, et qui amène, par une sainte communication d'enthousiasme et de foi, le dénoûment de cette admirable tragédie.

Il me paraît convenable d'ajouter à ces études quelques remarques particulières sur la langue de Corneille.

Les lecteurs qui abordent pour la première fois le texte de Corneille doivent bien se garder de considérer comme des fautes des locutions qui, pour avoir cessé d'être d'un usage commun, n'en sont pas moins excellemment françaises. Ainsi les prépositions *de* et *à*, comme l'adverbe *où*, ont vu leurs acceptions se res-

treindre au préjudice de la brièveté, et sans profit réel pour la clarté. C'est ainsi que Corneille a pu dire :

> Il traitait *de mépris* les dieux qu'on invoquait,
> (*Polyeucte*, acte III, sc. II.)

pour *avec mépris* ; et encore dans le sens d'*avec :*

> *D'une* seule maison brave toutes les nôtres.
> (*Horace*, acte II, sc. I.)

De est pris au sens de *par*, dans ces deux passages de *Cinna :*

> Sa tête est le seul prix *dont* il peut m'acquérir. (Acte I, sc. II.)
> Et vous devez aux dieux compte de tout le sang
> *Dont* vous l'avez vengé pour monter à son rang. (Acte II, sc. I.)

Les acceptions de la préposition *à* sont encore plus variées :

> De notre sang *au* (avec le) leur font d'horribles mélanges.
> (*Le Cid*, acte. IV, sc. III.)
> Et ce qu'il perd *au* (dans le) comte, il le retrouve en toi.
> (*Ibid.*, acte III, sc. VI.)
> *A* (pour) punir les chrétiens son ordre est rigoureux.
> (*Polyeucte*, acte III, sc. V.)
> Et, se laissant ravir *à* (par) l'amour maternelle.
> (*Horace*, acte I, sc. I.)

L'adverbe *où* garde encore dans Corneille, comme plus tard chez Molière et Racine, la valeur du pronom conjonctif *auquel, à quoi,* etc. Ainsi nous lisons :

> Aucun vœu ne m'échappe *où* (auquel) j'ose consentir.
> (*Le Cid*, acte V, sc. V.)
> Et ce trône *où* (auquel) tous deux nous osions renoncer.
> (*Rodogune*, acte I, sc. III.)

Malherbe a bien dit :

> Caliste, *où* (à quoi) pensez-vous ?

Il importe de faire ces remarques, parce que Voltaire, dans son commentaire d'ailleurs si judicieux et si instructif, a souvent indiqué comme des fautes de langage ces formes autorisées au temps de Corneille, et que la désuétude et même les décisions arbitraires de grammairiens n'ont pu convertir en solécismes.

Ajoutons quelques observations générales propres à caractériser le style de ce grand poëte. Ce qui le distingue, c'est la force et l'élévation; mais, outre ces qualités dominantes, il a dans certains passages du *Cid* et de *Polyeucte* une grâce qui annonçait celle de Racine. La langue des vers dans Corneille est essentiellement distincte de la prose. La différence est moins dans les mots (quoiqu'il y ait pour les vers, j'entends les vers poétiques, un vocabulaire spécial), que dans le tour et dans le mouvement des phrases. Nous avons signalé plus haut (p. 33) une période régulière sans doute, mais où les propositions sont disposées avec une hardiesse que la prose n'admettrait pas. Mais ce qu'il faut surtout remarquer dans Corneille, comme particulier à la syntaxe poétique, c'est l'emploi de l'inversion trop négligé par Voltaire et par les poëtes qui l'ont suivi. Chez eux on ne trouve rien de semblable, par exemple, au second vers de l'imprécation de Camille, dans *Horace* (acte IV, sc. v.) :

> Rome, l'unique objet de mon ressentiment,
> Rome à qui vient ton bras d'immoler mon amant!

ni à ce passage de *Polyeucte:*

> Allons fouler aux pieds ce foudre ridicule
> Dont arme un bois pourri ce peuple trop crédule.

L'inversion a ici une certaine rudesse qui la fait remarquer ; mais ailleurs, sans être aussi sensible, elle existe, et c'est elle qui même inaperçue donne au langage l'allure poétique ; quant à la couleur, elle vient des mots détournés de leur sens propre et pris dans un sens figuré, et des images qui peignent aux yeux les conceptions de l'esprit. La parole, chez les poëtes dignes de ce nom (et qui l'a mérité mieux que Corneille?), n'est pas seulement une lumière, mais une peinture; elle ne définit pas les objets, elle les fait voir: c'est une perpétuelle hypotypose.

RACINE.

(1639-1699.)

Jean Racine naquit le 21 décembre 1639 à la Ferté-Milon, et mourut à Paris le 21 avril 1699, âgé de cinquante-neuf ans et quatre mois. Il était fils de Jean Racine, contrôleur du grenier à sel, et de Jeanne Sconin, fille de Pierre Sconin, procureur du roi des eaux et forêts de Villers-Cotterêts.

Orphelin de père et de mère, avant l'âge de cinq ans, il passa sous la tutelle de son aïeul maternel, qui l'envoya de bonne heure commencer ses études au collége de la ville de Beauvais. Il les continua à Port-Royal des Champs, où il passa trois années, de 1655 à 1658, sous le patronage d'Antoine Le Maître, et la direction de Claude Lancelot, pendant que Pascal écrivait ses *Provinciales*. La querelle qui fut l'occasion de ces lettres ayant amené la dispersion des solitaires et la fermeture de leurs écoles, Racine fut recueilli au collége d'Harcourt, où il fit sa philosophie.

Déjà à Port-Royal, quoiqu'il n'y fût pas encouragé par ses maîtres, Racine avait fait des vers, vers d'écolier qui n'annonçaient pas ce qu'il devait être un jour. Le mariage du roi, en 1660, lui inspira un épithalame lyrique, *la Nymphe de la Seine*, qui fut remarqué. Chapelain, qui était alors pour les jeunes poëtes un Mécène et un Aristarque, accorda ses éloges à Racine, et attira sur lui l'attention et les libéralités de Louis XIV. Une autre ode, *la Renommée aux Muses*, procura au débutant de nouveaux éloges et une nouvelle gratification, et l'amitié de Boileau, dont les satires allaient ruiner l'autorité littéraire de Chapelain. Racine, dans l'intimité et sous l'ascendant de Boileau, oublia ce qu'il devait à Chapelain. Il renonça aussi à faire de nouveaux pas dans la carrière ecclésiastique où il s'était engagé sous les auspices d'un oncle, riche bénéficiaire, qui l'avait retenu pendant quelques années à Uzès, par l'espérance d'un prieuré ou d'une abbaye.

Racine qui avait lu, relu et même appris par cœur, à Port-Royal, en dépit de Lancelot, le texte grec des *Amours de Théagène et Chariclée*, avait songé, pendant son séjour à Uzès, et devant ses livres de théologie, à tirer de ce roman de l'évêque Héliodore, un sujet de tragédie. Même il l'avait ébauché, quand Molière lui proposa de mettre sur la scène *les Frères ennemis*. C'est par ce sujet qu'il débuta en 1664. Les défauts de cette tragédie, facilement versifiée, ne l'empêchèrent pas de réussir. *Alexandre*, qui suivit à un an d'intervalle, eut un brillant succès, quoique l'histoire y soit étrangement défigurée; mais on admirait alors les romans de Mlle de Scudéri, *Clélie* et *Cyrus*, où les héros de Rome et de la Perse soupirent comme les bergers de l'*Astrée*[1]. Corneille, consulté par Racine après ce succès, lui conseilla de cultiver la poésie pour laquelle il avait du talent et de renoncer à la tragédie. Racine en fut piqué et non convaincu. Le goût de Racine pour le théâtre avait refroidi l'amitié de ses anciens maîtres de Port-Royal, et Nicole, l'un d'eux, ayant dit dans une des *Visionnaires*, lettres dirigées contre Desmaretz de Saint-Sorlin, que les poëtes dramatiques étaient des empoisonneurs publics, Racine prit sa part de l'injure et écrivit à cette occasion deux lettres fort piquantes où il tournait en ridicule, sans pitié, des hommes qu'il aurait dû ménager par respect pour la vertu et par reconnaissance.

Andromaque parut en 1667. Racine avait alors vingt-huit ans. L'expérience du monde et des passions, et les conseils de Boileau avaient éclairé son génie et formé son goût. Cette tragédie ouvre avec éclat la série des chefs-d'œuvre qui vont se succéder jusqu'à *Phèdre*, pendant une période de dix années. *Andromaque* n'est pas seulement une œuvre de génie, c'est une date dans l'histoire littéraire. Elle marque l'avénement de la tragédie pathétique, de celle qui tire son intérêt de la peinture des passions et de la vérité des sentiments. C'est aussi le premier modèle de l'élégance soutenue du style dramatique.

On s'étonne de rencontrer *les Plaideurs* après *Andromaque*, et le rival d'Euripide sur les traces d'Aristophane. Telle était

1. Roman pastoral, par Honoré d'Urfé.

la souplesse et l'étendue du génie de Racine, aussi capable d'enjouement et de raillerie que de pathétique. *Les Plaideurs* sont moins une comédie qu'une satire dialoguée ; mais aucune pièce n'abonde à ce point en vers comiques, frappés pour devenir proverbes. Racine, et il l'a bien prouvé par ses épigrammes, par ses lettres à Nicole, par sa préface de *Britannicus*, aurait été le plus redoutable des satiriques, s'il n'eût préféré la gloire d'être le peintre le plus vrai du cœur humain, et si sa piété n'eût d'abord tempéré et plus tard fait taire complétement la malice de son esprit. Cette malice, qui immole, dans *les Plaideurs*, les juges, les avocats et leurs clients, n'épargne pas même Corneille, qui eut à subir la parodie de quelques-uns de ses beaux vers du *Cid*[1].

Après avoir imité et transformé *les Guêpes* d'Aristophane, Racine lutta sans désavantage contre le plus rude des jouteurs, contre Tacite. L'historien de Néron lui fournit la matière de *Britannicus* (1669), admirable tragédie dont les beautés sévères demandaient, pour être goûtées, des spectateurs d'élite. Le suffrage des connaisseurs finit par entraîner l'approbation de la foule. Mais Racine eut à vaincre l'indifférence du public et l'hostilité des amis de Corneille. Il s'en irrita, laissa percer sa colère et s'en repentit. Mieux conseillé, il retrancha les épigrammes de sa préface qui blessaient cruellement le père du théâtre, non dans ses chefs-d'œuvre, mais, ce qui était plus sensible, dans des œuvres vulnérables à la critique.

Bérénice fut, sans intention cette fois, un acte bien autrement hostile. Corneille et Racine, sollicités à l'insu l'un de l'autre par la duchesse d'Orléans de traiter le même sujet, également dociles, également empressés, se trouvèrent prêts en même temps; mais Racine était sur son terrain, dans la force de l'âge, avec les meilleures armes : ce ne fut pas un combat[2] : la *Bérénice* de Racine n'est pas, si l'on veut, une tragédie, mais, c'est sous forme dramatique, le chef-d'œuvre de l'élégie; celle de Corneille est une tragédie qui ne vaut rien.

1. Voyez p. 11.
2. « Nec illud prælium fuit. » Tite-Live.

Dans *Bajazet*, Racine osa mettre sur la scène un fait de l'histoire contemporaine ; mais il comprit que le mystère du sérail et l'éloignement des lieux équivaudraient dans l'optique théâtrale à la distance des temps, et qu'un héros moderne y prendrait les proportions d'un personnage antique : c'est là une observation profonde. Les caractères d'Acomat et de Roxane sont de belles créations dignes de Racine. Bajazet, malgré sa générosité et son amour, pâlit à côté de ces figures si énergiquement dessinées , et la tendre Atalide s'y efface.

Mithridate, dans la partie politique , est digne de Corneille. Le caractère de l'implacable adversaire des Romains est une étude savante et complexe de la plus grande beauté. La figure de Monime est un idéal de force morale et de grâce dont rien n'approche. Il n'y a de faible dans ce tableau héroïque que les deux fils de Mithridate, Xipharès et Pharnace, dont la physionomie n'a rien d'antique, et le moyen dramatique par lequel Mithridate, après Harpagon, surprend le secret de leur amour.

Iphigénie en Aulide, où Racine imite Homère et Euripide, réunit tous les suffrages. Ce n'est pas qu'elle soit une image fidèle des mœurs antiques; mais les faits et les caractères s'y enchaînent et s'y dessinent avec harmonie, et les sentiments de l'ambition , de la politique, de l'amour , de la maternité, y sont peints avec tant de profondeur , que, sans égard au temps , on accepte l'ensemble comme un tableau éternellement vrai.

Phèdre est encore un emprunt fait à Euripide ; mais Racine a déplacé l'intérêt que le poëte grec concentre sur Hippolyte pour le détourner vers Phèdre , et cette combinaison qui renouvelle le sujet lui a permis de faire des fureurs de la passion une peinture effrayante et sublime. Voltaire ne voit rien au théâtre qu'on puisse comparer au rôle de Phèdre. Racine y a tout sacrifié.

Après *Phèdre,* Racine, ne pouvant aller au delà dans la route du pathétique, aima mieux se dérober que de rétrograder. La cabale de Pradon n'était qu'un prétexte. Le mariage, la piété, les faveurs du roi Louis XIV, l'amitié de madame de Maintenon, couvrirent et honorèrent sa retraite. Il se réconcilia avec ses anciens maîtres de Port-Royal , et pour sceller la réconciliation ,

il écrivit dans une prose qui a toutes les qualités du style historique, la simplicité, l'énergie, la clarté, l'histoire de cette célèbre maison. Il voulut aussi remplir sa charge d'historiographe du roi, et il est certain qu'il s'en occupa loyalement. Par malheur, peu de fragments ont échappé à un incendie causé par l'imprudence de son successeur, M. de Valincour. Toutefois cette perte ne doit pas exciter de trop vifs regrets, puisque les devoirs de l'historien ne peuvent jamais être remplis avec une véritable impartialité par un contemporain, et surtout par un historiographe officiel. La cour, où Racine savait tenir sa place et se faire écouter, en ne parlant jamais de ses vers et en donnant à l'esprit des autres l'occasion de briller, ne le détournait pas des soins qu'il devait à sa famille comme père et comme époux. Louis XIV et surtout madame de Maintenon se plaisaient aux entretiens de Racine. Celle-ci lui ménagea un retour à la poésie après une interruption de dix années : elle le pria, et sa prière fut un ordre, de composer pour les élèves de la maison de Saint-Cyr une tragédie sacrée qui pût offrir à ces jeunes filles un exercice de déclamation dramatique, sans exposer à aucune atteinte leurs sentiments de morale et de piété. Racine tira de la Bible l'histoire d'Esther, qui présentait quelque analogie avec la situation de madame de Maintenon, épouse de Louis XIV. Le succès de cette tentative fut complet et encouragea le poëte à un travail du même genre, qui devait être, selon l'expression de Voltaire, le chef-d'œuvre de l'esprit humain. *Athalie* ne fut pas représentée, et dans le silence de la cour, qui donnait alors le signal aux acclamations de la foule, elle fut méconnue, et, malgré le suffrage de Boileau qui devançait celui de la postérité, longtemps mise à l'écart. Le jour de la justice arriva longtemps après la mort de Racine, pendant la minorité de Louis XV, enfant échappé, non pas au poignard des assassins, mais aux atteintes de la maladie qui avait frappé les fils et les petits-fils de Louis XIV.

Racine, après avoir longtemps honoré le règne de Louis XIV et vécu dans la faveur du prince, tomba en disgrâce : son crime fut d'avoir été sensible aux misères du peuple, et d'avoir rédigé, sur la demande de madame de Maintenon, un mémoire destiné à éclairer l'esprit et à toucher le cœur du roi. Racine ne put sup-

porter la froideur et le mécontentement d'un prince qu'il aimait et dont il se croyait aimé; la douleur précipita la marche d'une maladie du foie à laquelle il succomba le 21 avril 1699, après avoir donné des marques de courage et de piété sincère. Il avait demandé par son testament à être inhumé à Port-Royal des Champs, en souvenir de ses anciens maîtres, et pour effacer les dernières traces d'un dissentiment passager dont il avait regretté l'éclat et déjà réparé les torts.

Nous ne saurions mieux terminer cette esquisse que par la citation d'un passage où La Bruyère apprécie le génie de Racine en le rapprochant du maître dont il est devenu le rival :

« Racine est soutenu, toujours le même partout, soit pour le dessein et la conduite de ses pièces, qui sont justes, régulières, prises dans le bon sens et dans la nature, soit pour la versification, qui est correcte, riche dans ses rimes, élégante, nombreuse, harmonieuse. Si cependant il est permis de faire entre Corneille et Racine quelque comparaison, et de les marquer l'un l'autre par ce qu'ils ont de plus propre et par ce qui éclate ordinairement dans leurs ouvrages, peut-être qu'on pourrait parler ainsi : Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées; Racine se conforme aux nôtres. Celui-là peint les hommes comme ils devraient être; celui-ci les peint tels qu'ils sont. Il y a plus dans le premier de ce qu'on l'on admire et de ce qu'on doit même imiter : il y a plus dans le second de ce qu'on reconnaît dans les autres et de ce qu'on éprouve en soi-même. L'un élève, étonne, maîtrise, instruit; l'autre plaît, remue, touche, pénètre. Ce qu'il y a de plus grand, de plus impérieux dans la raison, est manié par celui-là; par celui-ci, ce qu'il y a de plus tendre et de plus flatteur dans la passion. Dans l'un, ce sont des règles, des préceptes, des maximes; dans l'autre, du goût et des sentiments. L'on est plus occupé aux pièces de Corneille; l'on est plus ébranlé et plus attendri à celles de Racine. Corneille est plus moral; Racine est plus naturel. Il semble que l'un imite Sophocle, et que l'autre doit plus à Euripide. »

BRITANNICUS.

Britannicus fut représenté en 1669, deux ans après *Andromaque*. Le succès de ce chef-d'œuvre n'eut point d'éclat et fut longtemps disputé; les juges instruits et délicats, capables d'en apprécier la sévère beauté, n'étaient pas en assez grand nombre

pour entraîner la foule, et d'ailleurs les partisans de Corneille se liguèrent pour le déprécier. Racine s'en offensa, et s'oublia au point de railler avec amertume Corneille lui-même [1]. Il est vrai qu'il s'en repentit, et qu'il supprima bientôt ces railleries. Il est vrai aussi que sa tragédie avait fini par exciter l'admiration qu'elle mérite.

C'est le treizième livre des *Annales* de Tacite qui a fourni le sujet de Britannicus. L'historien raconte la mort de ce jeune prince empoisonné pendant un repas auquel assistaient l'empereur Néron, Agrippine, sa mère, et sa femme Octavie, sœur de Britannicus ; il attribue ce crime aux craintes de Néron, qu'Agrippine, irritée de la disgrâce de l'affranchi Pallas, avait excitées en le menaçant, s'il refusait de lui obéir, de faire valoir les droits de Britannicus, fils de Claude, à l'empire. En outre, ce jeune prince, âgé seulement de quatorze ans, avait déjà montré qu'il n'était pas insensible à l'injure qu'il recevait de l'élévation du fils d'Agrippine, et avait laissé échapper quelques marques de fierté qui pouvaient faire craindre dans l'avenir un compétiteur. Le poison commandé par l'empereur, distillé sous ses yeux et éprouvé par les soins de Locuste, avait été versé dans la coupe du prince et mêlé à son breuvage trop chaud avec l'eau destinée à le refroidir. Ni Burrhus, ni Sénèque, n'avaient connu ce projet d'empoisonnement; mais lorsqu'il fut consommé, ils continuèrent de servir Néron. Tels sont les faits fournis par l'historien au poëte, qui, sur cette donnée, a tracé comme il suit le plan de sa tragédie.

I. Agrippine, qui attend avec impatience le réveil de son fils, pour lui demander compte de l'enlèvement de Junie, fiancée de Britannicus, voit enfin Burrhus sortir de la chambre de l'empereur. Elle veut y pénétrer, mais il faut attendre encore, parce que les deux consuls, introduits par une porte secrète, l'ont déjà prévenue. Alors elle accuse l'ingratitude de Néron, celle même de Burrhus, qui, placé par elle auprès du jeune empereur, ainsi que Sénèque, abuse comme son collègue, et contre elle, de l'autorité qu'elle leur a déléguée. Burrhus répond avec dignité que l'empereur doit régner et que ses ministres n'ont de devoirs qu'envers

1. Première préface de *Britannicus*.

Rome et lui, et que la prudence commande à Agrippine de ne pas faire éclater ses plaintes, qui avertiraient les courtisans de la quitter. Au moment où il se retire, paraît Britannicus accompagné de Narcisse; ses plaintes amènent Agrippine à lui témoigner l'intérêt qu'elle prend à sa cause. Le traître Narcisse fomente l'ambition du jeune prince et son espoir de vengeance.

II. Néron donne un ordre d'exil contre l'affranchi Pallas, dont le pouvoir appuie l'ambition d'Agrippine. Resté seul avec Narcisse, il lui avoue qu'il n'a pas vu impunément les pleurs et les charmes de Junie. Il est amoureux, mais il hésite à sacrifier Octavie, et Narcisse combat ses scrupules par les arguments familiers aux flatteurs et aux corrupteurs des princes. Cependant Junie se présente allant chez Octavie; Néron la retient, et lui déclare avec sa passion l'intention de l'épouser; il veut en outre qu'elle ôte toute espérance à Britannicus qui va venir. Invisible et présent, il aura les yeux sur elle et sur son amant, il entendra leurs paroles. En effet Britannicus arrive, et le langage de Junie, qu'il prend pour un aveu de trahison, le met au désespoir. Néron, plus clairvoyant, a compris jusque dans le silence de Junie quelle est la violence de son amour. Mais l'obstacle l'irrite sans l'arrêter : il le forcera à la manière des tyrans.

III. Burrhus annonce à Néron que Pallas obéira à l'ordre qu'il a reçu, et il essaye vainement de le détourner de son amour. Néron commence à se découvrir, et Burrhus entrevoit les fureurs auxquelles son élève va se livrer. Cependant il l'excuse encore auprès d'Agrippine, qui se plaint et menace : elle s'accusera pour perdre un fils ingrat; l'imprudent Britannicus ouvre alors son cœur à la mère de Néron, en présence de Narcisse, qui, maître du secret de leur intelligence, et voyant arriver Junie, court avertir l'empereur. Les deux amants peuvent enfin se voir sans témoins et s'expliquer; Britannicus tombe aux genoux de Junie, quand Néron se présente. Celui-ci raille et menace son heureux rival, qui lui rappelle fièrement que sa naissance ne l'a pas préparé à entendre un pareil langage. Néron, poussé à bout, ordonne qu'on arrête Britannicus, fait placer sa garde aux portes de l'appartement d'Agrippine, et menace Burrhus lui-même, dont il va jusqu'à suspecter la fidélité.

IV. Enfin Agrippine peut voir Néron. Elle lui rappelle par quels moyens elle l'a élevé jusqu'au trône, et après avoir déroulé la série de ses bienfaits, que Néron seul ne peut appeler des crimes, elle lui demande quel en est le salaire. Le crédit de Burrhus et de Sénèque, qu'elle a tirés de l'exil pour en faire les gouverneurs de son fils, et qui l'ont supplantée, la faveur d'Othon, de Sénécion, et de ces jeunes voluptueux, compagnons de plaisirs qu'on dérobe à l'œil d'une mère, Junie enlevée à Britannicus, Octavie dédaignée, Pallas banni : voilà le prix de son dévouement. Néron récrimine à son tour en alléguant l'éternelle ambition d'Agrippine, et ses intrigues ouvertes en faveur de Britannicus qu'elle voudrait élever à l'empire. Agrippine repousse victorieusement ce reproche ; Néron paraît s'émouvoir, et sa mère dicte des conditions de paix qu'il feint d'accepter. Burrhus recueille ces paroles, qu'il croit sincères ; il gémit en apprenant de la bouche même de Néron qu'elles cachent un piége, et profitant de cet aveu, il oppose avec tant d'éloquence l'image heureuse du passé aux misères, à la honte, aux cruautés qui attendent Néron dans la voie où il s'engage, que le tyran s'attendrit et renonce à ses projets de vengeance. Mais Narcisse vient l'avertir que Locuste a préparé le poison destiné à Britannicus. Néron lui avoue qu'on le réconcilie avec son frère; mais le traître Narcisse, avec un art infernal, réveille en lui les mauvais sentiments que la voix de Burrhus a réprimés, et on prévoit que, dans cette lutte du crime et de la vertu, le crime triomphera.

V. Britannicus transporté de joie, et plein d'une confiance que Junie n'ose partager, laisse son amante avec Agrippine pour entrer dans la salle du festin où Néron l'attend pour sceller la réconciliation par des embrassements. Quelques instants sont à peine écoulés, que Burrhus éperdu vient annoncer la mort de Britannicus frappé par un coup plus prompt que la foudre. Ce récit achevé, Néron se présente, et reçoit sans sourciller les imprécations de sa mère ; il se hâte d'aller recueillir auprès de Junie le fruit de son crime. Mais on apprend que celle-ci s'est dérobée à ses poursuites, que le peuple l'a prise sous sa protection, et a mis en pièces Narcisse qui voulait l'empêcher d'arriver au temple, où elle allait prendre place parmi les vestales. On craint que Néron

au désespoir n'attente sur sa vie. *Il se ferait justice!* s'écrie Agrippine; mais le temps de la justice n'est pas venu, et Burrhus pressent avec effroi que la mort de Britannicus ne sera pas le dernier des crimes de Néron.

On voit par cette esquisse la suite et l'enchaînement des faits qui remplissent la tragédie de *Britannicus;* nulle part les événements ne sont mieux liés, et avec plus de vraisemblance. C'est une chaîne solide et souple, dont tous les anneaux se tiennent et se déroulent naturellement. Un seul fait a paru à quelques critiques au-dessous de la dignité tragique : c'est la démarche de Néron se cachant derrière une tapisserie pour épier Britannicus et Junie. Mais cette ruse avouée n'est pas une surprise, un moyen de comédie : c'est une pratique odieuse et terrible qui crée un danger pour deux personnages qui intéressent, et par conséquent une situation essentiellement dramatique. Néron ne trompe personne, il intimide Junie et la force à désespérer son amant; et comme il y va de la vie de tous deux, l'âme du spectateur est tout entière à la terreur.

Dans cette tragédie, que les connaisseurs placent au premier rang, le poëte n'a pas fait violence à l'histoire : il l'a interprétée et complétée selon les règles de l'art. S'il fait revivre Narcisse, mort l'année précédente, il s'en sert pour représenter la lâcheté et la perversité des affranchis, honteux instruments et perfides instigateurs de tyrannie sous les mauvais empereurs; s'il imagine la pureté de Junie, c'est pour ménager un contraste et motiver plus fortement par un accès de jalousie et de luxure la fureur de Néron; s'il fait entrer cette touchante victime dans le collége des vestales, contre la règle, cette violation de la loi passe à la faveur de la volonté populaire, et ouvre un asile à une noble et chaste fille qui ne devait pas périr [1]; s'il ajoute deux ou trois années à l'âge de

1. Racine, par tendresse de cœur, sauve la vie des héroïnes qu'il nous a fait aimer et admirer : ainsi, sans parler de Junie, il n'a laissé mourir ni Monime, ni Iphigénie, ni Aricie; et s'il a consenti à sacrifier Atalide, c'est qu'elle n'est pas exempte de perfidie. Les femmes qu'il tue sont presque des hommes, et ne valent pas mieux : Hermione, Eriphile, Roxane, Phèdre, Athalie.

Britannicus, c'est pour donner plus de vraisemblance à son amour et à son héroïsme. Ces inventions et ces amendements à l'histoire n'altèrent en rien la vérité dramatique et redoublent l'intérêt du fait réel.

Les caractères sont admirablement tracés et soutenus. Burrhus représente la vertu dans une cour corrompue, où Narcisse est le symbole vivant du vice et de la bassesse. Agrippine est une des plus grandes figures qui soient au théâtre : ses vices et son ambition tirent de l'énergie de la peinture je ne sais quoi de noble et de saisissant qui attache. Néron s'essaye à devenir un monstre achevé; il n'a pas encore la démence du crime, mais on voit que l'emportement de ses passions, la bassesse de son âme et la faiblesse de son caractère ne tarderont pas à l'y conduire. Britannicus et Junie sont d'un dessin moins ferme; ils pourraient n'être pas romains, mais ils appartiennent à l'humanité, et, par la sincérité de leurs sentiments, ils touchent et intéressent.

Les scènes capitales de cette tragédie sont, au premier acte, la conversation de Burrhus et d'Agrippine (acte I, sc. II), qui met en lumière la loyauté

D'un soldat qui sait mal farder la vérité,

et la soif de régner qui dévore l'ambitieuse mère de Néron : on voit qu'elle n'aime pas son fils, et qu'elle regrette moins son affection que sa docilité; au second acte, celle (sc. IX) où Néron confie à Narcisse sa passion pour Junie, et la suivante, où il la déclare à Junie étonnée et tremblante. Au troisième acte, la scène VII, où Junie détrompe Britannicus, est un modèle de grâce et de sentiment, et celle (sc. VIII) où Britannicus, surpris aux pieds de Junie, raillé et menacé par Néron, domine son rival couronné par la fierté de ses réponses, est un chef-d'œuvre d'habileté : c'est un triomphe de l'art que d'avoir élevé ce jeune prince déconcerté au milieu de ses transports, et comme écrasé par la puissance de l'empereur, au-dessus de celui qui le trouble par sa présence, et qui d'un mot peut l'anéantir. Le quatrième acte est une suite de scènes d'un caractère différent, et d'une beauté

incomparable; c'est le mieux rempli qui soit au théâtre. La conférence entre Néron et sa mère, cette explication qui ne dévoile que des sentiments coupables de deux âmes dépravées, devient par la gravité des faits et la beauté du langage un modèle de noblesse; Burrhus, dans la scène suivante (III), montre, dans toute son énergie touchante, l'éloquence du cœur, et après lui Narcisse (sc. IV) met en jeu toutes les ruses, tous les détours de l'adresse la plus consommée pour ressaisir la proie que Burrhus venait d'arracher au génie du mal : le Tentateur n'avait pas plus d'infernale adresse. Après cet effort surprenant de l'art, le poëte ne pouvait pas monter plus haut : le cinquième acte n'a rien de comparable au précédent; toutefois le récit de la mort de Britannicus (sc. V), les imprécations d'Agrippine (sc. VI), et la narration qui sert de complément à l'action (sc. VIII), sont encore des morceaux achevés.

Le style de Racine échappe à la critique. On a dit qu'il était d'une perfection désespérante : sans doute il désespère ceux qui prétendent à l'égaler, mais il enchante les lecteurs désintéressés; il satisfait la raison, il émeut le cœur, il remplit l'imagination; pour nous servir d'une expression de La Bruyère, il définit et il peint : il définit par la netteté des contours, il peint par les images. Racine trouve toujours, pour rendre sa pensée, cette expression unique qui échappe aux esprits vulgaires, et qui est si naturelle, qu'une fois trouvée elle paraît nécessaire, et qu'on n'en cherche pas d'autre.

Il est impossible de signaler les beautés de détails qui brillent à chaque scène et de citer tous les vers qui méritent d'être retenus; mais il convient de montrer par quelques rapprochements la vigueur de Racine, aux prises avec Tacite, ce rude jouteur devant qui J. J. Rousseau s'empressa de reculer. Ainsi nous lisons dans l'historien latin, que Racine a surnommé le plus grand peintre de l'antiquité (*Annales*, liv. XIII, ch. XIV): « Præ-« ceps posthæc Agrippina ruere ad terrorem et minas, neque prin-« cipis auribus abstinere quominus testaretur, adultum jam esse « Britannicum, veram dignamque stirpem suscipiendo patris « imperio, quod insitus et adoptivus, per injurias matris exerce-« ret. Non abnuere se, quin cuncta infelicis domus mala patefie-

« rent, suæ imprimis nuptiæ, suum veneficium. Id solum diis « et sibi provisum quod viveret privignus. Ituram cum illo in « castra. Audiretur hinc Germanici filia, inde debilis Burrhus « et exsul Seneca, trunca scilicet manu, et professoria lingua, « generis humani regimen expostulantes. » Voici comment Racine l'imite :

Pallas n'emporte point tout l'appui d'Agrippine :
Le ciel m'en laisse assez pour venger ma ruine.
Le fils de Claudius commence à ressentir
Des crimes dont je n'ai que le seul repentir.
J'irai, n'en doutez pas, le montrer à l'armée,
Plaindre aux yeux des soldats son enfance opprimée,
Leur faire, à mon exemple, expier mon erreur.
On verra d'un côté le fils d'un empereur
Redemandant la foi jurée à sa famille,
Et de Germanicus on entendra la fille;
De l'autre, l'on verra le fils d'Œnobarbus
Appuyé de Sénèque et du tribun Burrhus,
Qui, tous deux de l'exil rappelés par moi-même,
Partagent à mes yeux l'autorité suprême.
De nos crimes communs je veux qu'on soit instruit,
On saura les chemins par où je l'ai conduit.
Pour rendre sa puissance et la vôtre odieuses,
J'avouerai les rumeurs les plus injurieuses,
Je confesserai tout, exils, assassinats,
Poison même. (Acte III, sc. III.)

Dans Tacite, Agrippine parle à Néron, et ici, elle s'adresse à Burrhus. C'est pour cela que nous perdons le *debilis Burrhus, trunca manu,* et même le *professoria lingua;* ce bras manchot, cette langue de rhéteur, demeurent à Tacite, qui garde encore l'admirable effet de cette fin de période, *generis humani regimen expostulantes.* Tout le reste a été transporté et fortifié peut-être. « J'irai, n'en doutez pas, » reproduit admirablement *ituram;* « poison même » fait un autre effet que *veneficium.* En somme, le poëte égale l'historien qui l'inspire, et qu'il ne copie pas.

On peut encore comparer dans le même esprit la réponse d'Agrippine (acte IV, sc. II), qui commence ainsi : « Moi ! le faire empereur ! » et le passage de Tacite (*Annales*, liv. XIII, ch. XXI) :

vivere ego, Britannico potiente rerum, etc., et surtout le récit de la mort de Britannicus (Racine, acte V, sc. v, et Tacite, *Annales*, liv. XIII, ch. XVI)[1].

ESTHER[2].

« Racine avait dit adieu à la poésie, et surtout à la poésie dramatique, sans esprit de retour. Une circonstance fortuite l'y ramena. Madame de Maintenon avait introduit dans le programme des études de Saint-Cyr des exercices dramatiques auxquels ses jeunes pensionnaires avaient pris beaucoup de goût et qu'elles exécutaient à ravir. A défaut des pièces en prose de la directrice, madame de Brinon, qui réussissait mieux dans les homélies que dans les comédies, pièces fort morales, mais non moins insipides, qui avaient été écartées, ces jeunes filles jouèrent *Andromaque*. Madame de Maintenon trouva qu'elles l'avaient trop bien jouée, et elle entrevit un péril qui alarma sa conscience. Dans cet embarras, elle s'adressa à Racine pour composer, sur un sujet tiré de l'Écriture sainte, une tragédie capable d'intéresser sans amour. Racine vit dans cette prière un ordre, et s'engagea aussitôt, sans prendre les conseils de Boileau, qui l'auraient détourné de cette entreprise. Il choisit le sujet d'Esther, qui fut agréé d'autant plus volontiers, que le poëte ajoutait, à l'analogie fournie par l'histoire entre l'héroïne qui a supplanté l'altière Vasthi et madame de Maintenon, héritière de madame de Montespan, un rapprochement entre les jeunes compagnes d'Esther élevées sous les yeux et par les soins de la reine et la maison de Saint-Cyr. La manière dont le poëte se tira de ce pas dangereux efface tous les regrets qui pourraient rester encore sur son silence de douze années. En effet, il ne fallait pas moins que ce long recueille-

1. On peut consulter, pour ces rapprochements, l'édition du THÉATRE CHOISI DE RACINE, que j'ai publiée en 1847 : un vol. in-12.

2. *Esther* fut représentée en 1689, à Saint-Cyr, par les pensionnaires de cette maison que madame de Maintenon venait de fonder pour l'éducation de jeunes filles nobles et sans fortune.

ment, passé en partie dans l'étude des Écritures où la piété avait plongé Racine, pour que la tâche imprévue qui lui était imposée le trouvât préparé à produire dans un genre nouveau de nouveaux chefs-d'œuvre. *Esther* et *Athalie* ont certainement plus de prix que toutes les œuvres que Racine aurait produites dans la double ligne historique et mythologique qu'il suivait; et s'il eût continué d'y marcher, il aurait été pris au dépourvu en abordant la tragédie sacrée.

« *Esther* rendit à Racine, avec innocence, toutes les joies dont s'était enivrée sa jeunesse : c'est le plus beau moment de sa vie. Il retrouvait de jeunes talents à former dans l'art de la déclamation, où il excellait, lui le maître de Baron et de la Champmeslé; il entendait de nouveau les acclamations du théâtre, douces encore à son oreille de converti; et, devant le suffrage imposant de la royauté et de la cour, la critique, autrefois si cruelle, était à peu près désarmée. Ce triomphe était bien légitime, car *Esther*, dans son cadre et à sa place, ne laisse rien à désirer. Jamais Racine n'avait parlé un langage plus pur et plus harmonieux; et cette harmonie enchanteresse accompagnait les idées les plus élevées et les sentiments les plus chastes. En outre, le poëte avait enfin trouvé un lieu propre à l'alliance de la poésie lyrique et du drame, alliance qu'il enviait au théâtre d'Athènes et qu'il réalisa sans atteinte à la vraisemblance. Il marquait en même temps sa supériorité dans ce genre, où le seul Malherbe avait donné des modèles. Le succès s'augmenta de la difficulté de satisfaire une curiosité partout éveillée. On enviait ardemment l'honneur d'être admis à Saint-Cyr, et les élus faisaient entrer leur reconnaissance dans la vivacité de leur admiration. La malignité y contribuait aussi pour sa part, car elle aimait à reconnaître madame de Montespan dans Vasthi et Louvois dans Aman. L'allusion n'allait pas au delà : ceux qui ont voulu voir, dans l'édit qui condamne la nation des Juifs, un blâme indirect de la révocation de l'édit de Nantes prêtent à Racine une intention qu'il n'avait pas et un courage qu'il ne pouvait pas avoir : Racine approuvait cette iniquité, qu'il loue clairement dans le prologue même de la pièce ; et ne l'eût-il pas approuvée, comment aurait-il osé laisser soupçonner une telle pensée devant le roi, qui avait signé l'édit, devant ma-

dame de Maintenon, qui l'avait conseillé, et cela dans une fête destinée à célébrer l'union de l'Esther et de l'Assuérus de la France ? [1] »

Racine a suivi fidèlement le récit du livre d'Esther, et voici comment il a disposé les événements qui remplissent les trois actes de sa tragédie.

I. Esther raconte à une jeune Juive, qui, sur la foi d'un bruit mensonger, a longtemps pleuré sa mort, comment après la disgrâce de l'altière Vasthi, épouse d'Assuérus, elle a été choisie entre mille rivales pour devenir l'épouse du roi des Perses. Ce prince ignore son origine et sa race, qu'elle a cachée par le conseil du sage Mardochée, son oncle. Elle confie à son amie ses douleurs et ses craintes dans le haut rang où elle est placée. Fidèle au Dieu d'Abraham, elle gémit de voir les Juifs retenus captifs, et Jérusalem abandonnée aux reptiles impurs dont elle est le repaire. Pour se consoler par l'image de la patrie absente, elle a réuni autour d'elle un essaim de jeunes Israélites qu'elle instruit elle-même dans la loi du Seigneur; ces jeunes filles qui forment le chœur viennent auprès d'elle chanter des cantiques sacrés. Mais Mardochée a pénétré dans le palais; il vient annoncer à la reine qui l'ignore qu'un décret d'Assuérus, provoqué par l'impie Aman, ministre du roi et de race amalécite, voue à la mort tous les Juifs dispersés dans l'empire. Le massacre s'accomplira dans dix jours, si Esther ne se dévoue pas, au péril de sa vie, pour le salut des Juifs. Après cette terrible révélation, Esther élève son cœur à Dieu pour lui demander le courage de braver la présence d'Assuérus, et le prie d'adoucir le cœur de ce prince. Les jeunes Israélites entonnent alors un chant plaintif mêlé d'espérance et d'effroi.

II. Un songe terrible a troublé le sommeil du roi, et un officier du palais, Hydaspe, espion d'Aman, vient lui confier le trouble d'Assuérus. Aman accueille ce rapport, et révèle à son tour le trouble qui l'agite. La présence de Mardochée, qui refuse de fléchir le genou devant lui, corrompt toute la joie de son élévation; tant que cet ennemi sera debout, son âme ne goûtera aucun repos, et il lui faut attendre dix jours encore avant que le massacre des Juifs en-

1. Théâtre choisi de Racine, p. xxxii.

veloppe le seul ennemi qu'il veuille atteindre : car, s'il a demandé la destruction de tout un peuple, c'est moins par ressentiment contre les destructeurs d'Amalec que pour frapper l'orgueilleux qui le brave. Cependant Assuérus s'est fait lire pendant son insomnie les annales de son règne, qui lui ont rappelé un complot tramé contre sa vie et découvert par un homme qu'on a oublié de récompenser : cet homme, c'est Mardochée. Aman, consulté sur les honneurs qu'un monarque reconnaissant doit rendre à un sujet qui l'a bien servi, s'imagine qu'Assuérus veut le récompenser lui-même, et il imagine de proposer un triomphe public où *ce mortel heureux*, revêtu des insignes de la royauté et monté sur un des chevaux du roi, parcourrait les rues de la capitale guidé par un des seigneurs de la cour. Assuérus adopte ce projet, et il ordonne à Aman stupéfait de conduire lui-même Mardochée triomphant à travers les rues de Suze. Quand cet ordre est donné, Esther, sans être appelée, se présente devant le roi et s'évanouit à son aspect; mais la voix d'Assuérus s'est adoucie : Esther se ranime, et touche le sceptre d'or qui lui est tendu en signe de pardon. Alors elle demande au roi la faveur de le recevoir à sa table, et de consentir qu'Aman assiste à ce festin. Esther s'expliquera devant lui, et révélera le secret qui l'a amenée ainsi devant le trône d'Assuérus. Le chœur témoin de cette démarche, et confident de la reine, implore le secours de Dieu qui doit favoriser l'innocence et confondre le crime.

III. Aman s'indigne du rôle qu'il a joué, en servant de héraut à la gloire de Mardochée. L'espoir d'être bientôt vengé de son ennemi et l'honneur que lui fait Esther de l'appeler à sa table ne le consolent pas. Dans son dépit, il refuse d'écouter les conseils de Zarès, de sa femme, qui l'engage à s'éloigner de la cour et à fuir, dans la retraite, la haine du peuple et les retours de la faveur. Cependant le festin est dressé dans les jardins du palais, le chœur des jeunes Israélites suit des yeux les mouvements des convives en chantant les louanges du roi et le bonheur d'un peuple soumis à un prince généreux. Assuérus, suivi d'Aman, ramène Esther sur la scène, lui parle avec tendresse, et la reine se jette à ses pieds, avouant qu'elle est Juive, et demandant la grâce de son peuple condamné à mourir sur les conseils d'un traître ; Aman se

récrie, Assuérus lui impose silence, et Esther l'accuse ouvertement et demande qu'il soit puni. Pendant qu'Assuérus s'est écarté pour réfléchir un peu et prendre un parti, Aman se précipite aux genoux d'Esther pour lui demander grâce. Assuérus, le voyant dans cette posture, l'envoie, sans autre éclaircissement, au gibet préparé pour Mardochée. Celui-ci arrive à propos pour recevoir d'Assuérus la place et les dignités d'Aman, dont le peuple furieux a prévenu le supplice en le mettant en pièces. Le traître est puni, et le chœur célèbre avec allégresse le triomphe de la vertu et le châtiment du coupable.

On n'a pas besoin de faire remarquer la faiblesse et les invraisemblances de ce canevas dramatique : un prince qui ignore à quelle femme il est marié, qui accorde au caprice d'un favori le massacre de tout un peuple, qui récompense un sauveur longtemps oublié par une mascarade pompeuse, et qui passe brusquement de la confiance la plus aveugle aux derniers excès de la vengeance sur un soupçon qui n'est pas éclairci, est tout autre chose qu'un personnage tragique. Ce palais qu'on dit inaccessible, et où Mardochée entre de plain-pied, n'est pas un palais d'Orient. Aman, pour un courtisan consommé, est bien maladroit et mal informé, malgré les soins qu'il a pris de placer son espion Hydaspe auprès d'Assuérus. Il n'y a de caractères bien tracés que ceux d'Esther et de Mardochée : Esther modèle de grâce et de vertu, Mardochée type de courage, de dévouement et de zèle religieux. On peut encore louer Zarès, qui n'est qu'une esquisse, mais l'esquisse d'un maître.

Le charme d'*Esther* est surtout dans le style. Il n'y a rien dans notre langue qui en égale la suavité et l'harmonie; tous les vers s'impriment facilement dans la mémoire, et y demeurent gravés. Le récit d'Esther (acte I, sc. I), les révélations de Mardochée (sc. III), la prière d'Esther (sc. II), la peinture de l'orgueil et des souffrances d'Aman (acte II, sc. I), la requête d'Esther (acte II, sc. VII), et dans le troisième acte, les conseils de Zarès à Aman et l'accusation portée par la reine (sc. IV) sont des morceaux d'une incomparable beauté, et qui suppléent le défaut d'intérêt dramatique dans une pièce où il est impossible d'éprouver une

crainte sérieuse sur le sort des principaux personnages. En outre, on ne peut trop admirer la poésie des chœurs, où les plus belles images sont exprimées dans un langage qui a toute l'onction et l'élévation des chants bibliques. J. B. Rousseau, malgré le mérite de ses odes sacrées, est resté bien au-dessous de Racine, qui s'est placé par là au premier rang des poëtes lyriques.

La perfection du style de Racine, dans *Esther*, ressortira pleinement de l'infériorité d'un poëte éminent, imitateur battu dans toutes les rencontres : ce poëte, c'est Voltaire. Prenons quelques exemples. En mémoire des vers suivants,

> Par quel secret ressort, par quel enchaînement
> Le ciel a-t-il conduit ce grand événement? (*Esther*, acte I, sc. I.)

La reine Elisabeth, dans la *Henriade*, chant I,

> Veut savoir quels ressorts et quel enchaînement
> Ont produit dans Paris un si grand changement.

Voltaire écrit deux lignes prosaïques, à propos de deux vers élégants.

> Mais lui, voyant en moi la fille de son frère,
> Me tint lieu, chère Elise, et de père et de mère.

Ainsi parle Esther. Henri IV dira après lui (*Henriade*, ch. III) :

> Condé, qui vit en moi le seul fils de son frère.
> M'adopta, me servit et de maître et de père.

Qui vit, m'adopta, me servit de maître : cela n'est guère poétique.

> Dieu tient le cœur des rois entre ses mains puissantes.
> (*Esther*, acte I, sc. I.)
> L'Éternel en ses mains tient seul nos destinées. (*Henriade*, II.)

Tout fait image dans le vers de Racine : *Dieu*, le *cœur des rois*, les *mains puissantes*, mots concrets auxquels l'imitateur substitue les termes abstraits d'*Éternel* et de *destinées*.

Voltaire n'est pas plus heureux lorsqu'au souvenir de cette exclamation d'Aman :

> Ah! que ce temps est long à mon impatience!

il écrit dans son *Œdipe* :

> Mais que Phorbas est lent pour mon impatience!

Racine imitait autrement : il avait lu dans l'*Aman* de Montchrétien, tragédie écrite à la fin du seizième siècle :

> Quand je vois les sujets qui vivent sous mon roi
> Pleins d'un humble respect se courber devant moi,
> Un Juif, un circoncis, un faquin, un esclave,
> Foule ma gloire aux pieds et sans cesse me brave.

Foule ma gloire aux pieds est un trait de vigueur pour le temps; écoutons Racine :

> Lorsque d'un saint respect tous les Persans touchés
> N'osent lever leurs fronts à la terre attachés,
> Lui, fièrement assis et la tête immobile,
> Traite tous ces honneurs d'impiété servile,
> Présente à mes regards un front séditieux
> Et ne daignerait pas au moins baisser les yeux.

ATHALIE.

Athalie, composée, comme *Esther*, pour la maison de Saint-Cyr, n'y fut pas représentée. Jouée seulement devant Louis XIV par les membres de sa famille, Racine la fit imprimer; le public l'accueillit froidement, et bientôt on la dédaigna. Boileau protesta seul à peu près contre cette iniquité des contemporains et il osa déclarer que c'était le plus bel ouvrage de Racine : « On y reviendra, » disait-il à son ami. Plus tard Voltaire n'hésita pas à y voir le chef-d'œuvre de l'esprit humain. La postérité a confirmé le présage de Boileau et le jugement de Voltaire. Ce fut seulement sous la régence du duc d'Orléans et pendant la minorité de Louis XV, dont la destinée présentait quelque analogie avec celle de Joas, qu'*Athalie* sortit de son long oubli pour reparaître avec éclat. Ainsi cette tragédie sacrée, méconnue en présence de Louis XIV et de Bossuet, fut saluée avec transport à la cour corrompue du régent et sous le ministère du cardinal Dubois.

Le sujet d'*Athalie* est tiré du IVe livre des *Rois*. C'est la reconnaissance de Joas et son avénement au trône de Juda par la mort

violente d'Athalie, son aïeule, qui l'avait usurpé. Voici, d'après Racine, une partie des événements qui devancèrent cette grande action.

« Joram, roi de Juda, fils de Josaphat, et le septième roi de la race de David, épousa Athalie, fille d'Achab et de Jézabel, qui régnaient en Israël, fameux l'un et l'autre, mais principalement Jézabel, par leurs sanglantes persécutions contre les prophètes. Athalie, non moins impie que sa mère, entraîna bientôt le roi son mari dans l'idolâtrie, et fit même construire dans Jérusalem un temple à Baal, qui était le dieu du pays de Tyr et de Sidon, où Jézabel avait pris naissance. Joram, après avoir vu périr par les mains des Arabes et des Philistins tous les princes ses enfants, à la réserve d'Ochozias, mourut lui-même misérablement d'une longue maladie qui lui consuma les entrailles. Sa mort funeste n'empêcha pas Ochozias d'imiter son impiété et celle d'Athalie sa mère. Mais ce prince, après avoir régné seulement un an, étant allé rendre visite au roi d'Israël, frère d'Athalie, fut enveloppé dans la ruine de la maison d'Achab, et tué par l'ordre de Jéhu, que Dieu avait fait sacrer par ses prophètes pour régner sur Israël et pour être le ministre de ses vengeances. Jéhu extermina toute la postérité d'Achab, et fit jeter par les fenêtres Jézabel, qui, selon la prédiction d'Élie, fut mangée des chiens dans la vigne de ce même Naboth qu'elle avait fait mourir autrefois pour s'emparer de son héritage. Athalie, ayant appris à Jérusalem tous ces massacres, entreprit de son côté d'éteindre entièrement la race royale de David, en faisant mourir tous les enfants d'Ochozias, ses petits-fils. Mais heureusement Josabeth, sœur d'Ochozias et fille de Joram, mais d'une autre mère qu'Athalie, étant arrivée lorsqu'on égorgeait les princes ses neveux, elle trouva moyen de dérober du milieu des morts le petit Joas encore à la mamelle, et le confia avec sa nourrice au grand prêtre son mari, qui les cacha tous deux dans le temple, où l'enfant fut élevé secrètement jusqu'au jour qu'il fut proclamé roi de Juda. L'histoire des rois dit que ce fut la septième année d'après. Mais le texte grec des *Paralipomènes*, que Sulpice Sévère a suivi, dit que ce fut la huitième. C'est ce qui m'a autorisé à donner à ce prince neuf à dix ans, pour le mettre déjà en état de répondre aux questions

qu'on lui fait. Je crois ne lui avoir rien fait dire qui soit au-dessus de la portée d'un enfant de cet âge qui a de l'esprit et de la mémoire. »

Voici comment Racine a disposé, pour remplir les cinq actes de sa tragédie, les faits qu'il emprunte à l'histoire.

I. Abner, général des armées d'Athalie, demeuré fidèle à la mémoire de ses rois et au culte du vrai Dieu, vient dans le temple célébrer le jour où la loi fut donnée aux Juifs sur le mont Sinaï. Il déplore l'abandon des autels et l'infidélité qui a poussé à la suite d'Athalie et de Mathan, prêtre de Baal, tant de Juifs à l'apostasie. Le trouble d'Athalie lui fait craindre de nouveaux malheurs. Mais le grand prêtre Joad oppose à ses terreurs la puissance et les promesses de Dieu et le souvenir des miracles récents qui ont été accomplis. Joad laisse entrevoir au fidèle Abner que la race de David n'est pas éteinte. Il annonce ensuite à son épouse Josabeth que le jour est venu de découvrir au peuple l'existence de Joas et de replacer cet enfant, miraculeusement sauvé, au trône de ses pères. La tendresse de Josabeth s'alarme de ce péril ; mais Dieu commande, et devant ses ordres il faut se dévouer. Joad ne peut opposer à la puissance d'Athalie que les faibles bras des lévites armés pour une cause dont la sainteté sera leur force. Un chœur de jeunes filles de Lévi prélude à la cérémonie sacrée en célébrant les louanges du Seigneur.

II. Pendant le sacrifice, Athalie a osé pénétrer dans le temple. A sa vue, les fidèles se sont troublés ; mais Joad s'est avancé pour lui interdire l'entrée de l'enceinte sacrée, et son courage l'a rejetée sur le seuil du temple, où elle revient accompagnée de ses gardes et d'Abner qui excuse l'audace du grand prêtre. Mathan est appelé, et Athalie raconte devant lui le terrible songe qui, à trois reprises, a troublé son sommeil : elle a vu sa mère Jézabel, parée comme au jour de sa mort, se pencher vers son lit et lui annoncer la vengeance du Dieu des Juifs ; et lorsque ce fantôme eut disparu, ne laissant à sa place que

Un horrible mélange
D'os et de chairs meurtris et souillés dans la fange,

un enfant, revêtu de la robe blanche des Hébreux, s'est présenté, le visage plein de douceur, l'air noble et modeste, qui lui plongeait un poignard dans le sein. Dans son trouble, elle a eu vainement recours à Baal, elle a voulu même apaiser le Dieu des Juifs. Mais pendant qu'elle essayait de pénétrer dans l'enceinte sacrée, à côté de Joad qui l'arrêtait, elle a vu et reconnu le même enfant que le songe lui avait montré prêt à la frapper. On l'a fait disparaître; elle veut savoir ce qu'elle doit faire. Mathan n'hésite pas à conseiller le meurtre, par un cruel dilemme[1]. Abner s'étonne d'entendre un pareil langage dans la bouche d'un prêtre, et, sur ses conseils, Athalie se résout et se borne à interroger le mystérieux enfant. Abner se charge de l'amener, et Joas paraît bientôt accompagné de Josabeth. L'interrogatoire, ménagé avec un art merveilleux, se poursuit en faisant éclater la grâce, la pureté et l'esprit de Joas, sans justifier ni calmer complétement les craintes d'Athalie qui veut l'attirer à sa cour; il refuse, et Abner le remet aux mains de Josabeth. Le chœur, qui a été témoin de cette scène, célèbre par ses chants lyriques l'innocence de l'enfance élevée selon Dieu et flétrit les maximes impies des méchants.

III. Cependant le confident et le complice d'Athalie, Mathan, demande à Josabeth un entretien secret; en attendant sa venue, il dévoile à Nabal ses desseins ambitieux et la perversité de son cœur. Il propose ensuite à Josabeth de lui livrer Joas, comme gage de paix entre Athalie et le grand prêtre. Joad survient et rompt l'entretien commencé par une explosion de haine et de mépris contre Mathan qu'il chasse de devant lui. Joad, resté seul avec Josabeth, annonce qu'en présence du péril le temps est venu de se déclarer, et qu'il faut compter seulement sur Dieu et ses ministres pour faire triompher la cause de Dieu; puis, dans un saint transport, l'esprit prophétique s'empare de lui et lui dévoile dans l'avenir, après la chute de Jérusalem, le triomphe d'une Jérusalem nouvelle, plus glorieuse et plus brillante. Les lévites se sont ar-

1. A d'illustres parents, s'il doit son origine,
La splendeur de son sort doit hâter sa ruine;
Dans le vulgaire obscur si le sort l'a placé,
Qu'importe qu'au hasard un sang vil soit versé?

més pour la défense du temple, et le chœur exprime par ses chants ses craintes et ses espérances.

IV. Joad, après avoir dévoilé à Joas le secret de sa naissance, l'instruit de ses devoirs, et, l'ayant reconnu pour roi, se jette à ses pieds. Les lévites en armes se rangent autour de Joas, que le grand prêtre proclame devant eux, en les engageant à sacrifier leur vie pour le salut du fils de David et de la religion. Joas reçoit le serment des lévites et de nouveaux conseils du grand prêtre. On annonce bientôt que tout se prépare au dehors pour l'attaque du temple. Le courage des assiégés n'en est pas abattu, et le chœur entonne un chant de guerre qui est une prière à l'Éternel, dieu des combats.

V. Les gardiens du temple se préparent à soutenir l'assaut des soldats dont Athalie, un poignard à la main, avait excité la fureur, lorsqu'Abner, que la reine avait d'abord dépouillé de son commandement et jeté dans un cachot, arrive chargé par Athalie elle-même de promettre la conservation du temple, à condition que l'enfant qui excite ses craintes, et certain trésor amassé, disait-on, par David, et qui allume sa convoitise, lui seront livrés. Joad résiste; mais voyant au langage d'Abner à quel point ce héros est dévoué à la race de David et à la défense du vrai Dieu, il feint de se rendre et consent qu'Athalie pénètre dans le temple, avec une faible escorte, pour recevoir ce qu'elle réclame. Pendant qu'Abner va porter cette réponse, Joas prend place sur le trône dressé près du sanctuaire, derrière un rideau qui se referme avant l'arrivée d'Athalie. Elle entre, la menace à la bouche, et réclame impérieusement ce qui lui a été promis. A ce moment, Joas se découvre assis sur son trône. C'est tout ce qui reste du trésor de David. Athalie, troublée à cette vue, reconnaît qu'elle est tombée dans un piége; en vain invoque-t-elle le secours de son escorte et l'aide d'Abner, les glaives des lévites se lèvent sur elle, tout l'abandonne; car au dehors les soldats se sont dispersés à la voix des lévites annonçant l'avénement de Joas : Athalie est désormais sans espoir, et après avoir exhalé sa rage par de terribles imprécations, elle est entraînée hors du temple, où elle reçoit la mort, digne salaire de son usurpation et de ses crimes.

Telle est l'ordonnance de cette tragédie biblique, qui marche avec la simplicité et la majesté d'une pompe religieuse. Mais laissons parler ici un critique éminent, dont l'autorité a d'autant plus de poids en cette rencontre qu'en général il n'est pas favorable à notre système dramatique. Voici comment M. Schlegel a jugé *Athalie* :

« Avant de dire un dernier adieu à la poésie et au monde, Racine déploya toutes ses forces dans *Athalie*. C'est non-seulement son ouvrage le plus parfait, mais c'est encore, à mon avis, parmi les tragédies françaises, celle qui, libre de toute manière, s'approche le plus du grand style de la tragédie grecque. Le chœur même, à l'exception près des différences qu'exigent la musique et l'ordonnance théâtrale des modernes, y est conçu dans le sens des anciens. Le lieu de la scène, le temple de Jérusalem, y donne à l'action la solennité auguste d'un grand événement public. L'intérêt de la curiosité, l'émotion et la terreur se succèdent tour à tour, et prennent une force toujours croissante ; la simplicité la plus sévère y est jointe à une riche variété, quelquefois à une grâce séduisante, plus souvent à une majestueuse grandeur, et l'esprit des prophètes y donne au génie poétique un essor jusqu'alors inconnu. Le sens général de la pièce est celui que doit avoir tout drame religieux : sur la terre, le combat de la vertu et du vice ; dans le ciel, l'œil vigilant de cette providence qui, du centre rayonnant d'une gloire inaccessible, décide du sort des mortels. Un souffle unique, un souffle divin anime toute la tragédie, et cette inspiration véritablement pieuse atteste la sincérité des sentiments du poëte autant que sa vie tout entière. »

Les caractères sont tracés avec une égale habileté. Joad est bien le prêtre du dieu d'Israël, jaloux de ses droits, inexorable dans sa marche vers le but indiqué par la volonté de Jéhovah. L'inspiration prophétique dont il est saisi l'unit plus étroitement avec le Dieu dont il est le ministre. Il inspire le respect et la crainte : le respect par sa piété, la crainte par le courage altier qu'il apporte à l'accomplissement de la terrible mission qu'il a reçue. Josabeth, aussi fidèle que Joad dans sa piété, aussi dévouée pour l'enfant qu'elle a sauvé, contraste avec son époux par la faiblesse touchante qui convient à une femme. Mathan

est le type de l'apostasie ambitieuse : prêtre de Baal, il n'est pas idolâtre, mais hypocrite et impie. C'est le mauvais génie d'Athalie, dont il envenime les soupçons et attise les fureurs. S'il dévoile la perversité de son âme, ce n'est pas pour se charger gratuitement, comme font quelquefois certains personnages de Corneille. La Harpe a fort bien démêlé cette nuance et justifié le poëte :

« Et qui peut méconnaître, au langage de Mathan, la satisfaction intérieure d'un homme qui se félicite de ses succès, qui se vante d'être l'artisan de sa fortune, d'être un politique habile, un homme profond dans la science de la cour; qui oppose avec orgueil son adresse et ses talents à la rudesse d'un rival devant qui, d'abord, il avait été humilié, dont il est depuis devenu l'égal? Tout cela n'est-il pas dans le cœur humain? Sans doute, il y a un côté très-odieux, et si c'était celui-là qu'il eût présenté, c'est alors qu'on pourrait l'accuser de dire trop de mal de lui; mais il n'envisage et ne fait envisager que ce qui l'élève à ses propres yeux, et ce qui n'empêche pas que le spectateur ne condamne tout ce dont Mathan s'applaudit : c'est faire précisément tout ce que l'art exige. »

On a trouvé que le personnage d'Abner, dont on reconnaît la noblesse, n'agit pas assez pour un soldat. La Harpe discute le reproche et le repousse par d'excellentes raisons. « Si Racine, dit-il, eût fait le rôle d'Abner plus agissant, sa pièce ressemblait à tout; elle n'avait plus ce caractère religieux qui la distingue, et la rend à la fois si originale et si conforme aux mœurs théocratiques. A quoi donc lui a servi Abner? A présenter dans un homme de cette importance, dans un guerrier vertueux, dans un serviteur fidèle des rois de Juda, les sentiments que la plus saine partie de la nation a conservés pour la famille de David; sentiments qui seraient suspects de quelque intérêt particulier, si l'auteur ne les eût montrés que dans le grand prêtre et ses lévites; à balancer auprès d'Athalie, qui ne peut lui refuser son estime, le crédit et les suggestions de Mathan; à former entre l'humanité d'un soldat et la cruauté d'un prêtre ce beau contraste, qui met du côté de Joad tout ce qu'il y a de plus intéressant, et du côté d'Athalie tout ce qu'il y a de plus odieux; enfin, à relever la

fermeté d'âme et la pieuse confiance de Joad, qui, pouvant se servir d'un homme si brave et si accrédité, ne s'en sert pas, parce qu'il attend tout de Dieu seul. »

Le caractère de Joas n'avait de modèle que l'Ion d'Euripide, enfant inconnu, mais d'illustre naissance, nourri dans le temple par les soins du grand prêtre et attaché au culte d'Apollon. Là se borne la ressemblance : Ion est un adolescent. Joas a de l'enfance toute la naïveté, toute l'innocence parée des grâces qu'y ajoute la précocité de l'esprit. Il est fâcheux que la suite de sa vie ait démenti ces prémices heureuses, que, devenu roi par le dévouement de Joad, il ait fait périr son fils Zacharie, et qu'il ait trahi le Dieu qui l'avait miraculeusement préservé. Il est fâcheux encore que Racine, par scrupule de vérité, ait laissé entrevoir ce triste avenir dans les imprécations d'Athalie et par ce mot que prononce Joad, lorsque Joas embrasse Zacharie :

> Enfants, ainsi toujours puissiez-vous être unis !

présage homicide renouvelé dans ce passage de la prophétie :

> Quel est dans le lieu saint ce pontife égorgé?

Cette perspective nuit à l'intérêt, qui paraît encore affaibli par la ruse de Joad attirant Athalie dans le piége où elle doit être impitoyablement frappée. La loyauté, même dans le supplice mérité d'une Athalie, ne ferait pas tort au droit de la vengeance ou au caractère du vengeur.

Au reste, ces défauts sont emportés dans le cours majestueux de l'action et couverts par la surprenante beauté du langage. La critique des puristes les plus exigeants n'a rien trouvé à reprendre dans ce style qui passe si naturellement de la magnificence à la simplicité, et qui s'élève sans effort jusqu'à l'extase sublime des prophètes. De toutes les œuvres dues au génie de l'homme, *Athalie* est la plus digne de prendre place tout entière dans la mémoire, et, par le privilége attaché aux vers faciles faits difficilement[1], la plus propre à s'y fixer. Nos élèves ne sauraient trouver pour leur âme un aliment plus sain, pour leur esprit un

1. Boileau disait qu'il avait appris à Racine à faire difficilement des vers faciles.

plus bel ornement. Toutefois, si l'on veut choisir, il faudra prendre de préférence la scène I du premier acte, entre Abner et Joad; le songe d'Athalie, acte II, sc. V; l'interrogatoire de Joas, acte II, sc. VII; la prophétie de Joad, acte III, sc. VII. Les chœurs d'*Athalie* demeurent le chef-d'œuvre de la poésie lyrique en France.

Il faut renoncer à commenter les beautés qui étincellent à toutes les pages d'*Athalie*. Voltaire a proposé le seul commentaire possible, qui est d'écrire à toutes les marges : Beau, sublime, harmonieux !

Voltaire, qui sait si bien admirer les vers de Racine, leur rend un nouvel hommage par son infériorité lorsqu'il les imite; on en jugera par quelques exemples. On lit dans la *Henriade*, ch. II :

> Une femme... grand Dieu! faut-il à la mémoire
> Conserver le récit de cette horrible histoire!
> Une femme...

Ces vers sont bien faibles si on les rapproche du modèle :

> Une femme... peut-on la nommer sans blasphème!
> Une femme... c'était Athalie elle-même.

L'infériorité est plus évidente encore dans le rapprochement qui va suivre. Après Racine qui dit (acte II, sc. IV) :

> Et tout ce vain amas de superstitions
> Qui ferment votre temple aux autres nations,

le disciple écrit (*Henriade*, ch. V) :

> Et d'un antique amas de superstitions
> Ont rempli dès longtemps toutes les nations.

On conçoit bien un *amas* qui *ferme* un temple : la figure est juste; elle cesse de l'être lorsqu'on nous montre des *nations remplies* d'un *amas*. Ni l'image, ni l'expression ne sont exactes. L'imitation des vers suivants (*Ath.*, acte V, sc. I) :

> Cependant Athalie, un poignard à la main,
> Rit du faible rempart de nos portes d'airain,

par ceux-ci (*Henriade*, ch. VII) :

> Vauban sur un rempart, un compas à la main,
> Rit du bruit impuissant de cent foudres d'airain,

touche de bien près à la parodie. Ce compas opposé aux cent foudres d'airain abuse du contraste et de l'hyperbole.

On pourrait multiplier ces observations de détail : je me contenterai de signaler un rapprochement plus étendu qui n'a pas été fait, et qui m'a été indiqué par un homme d'un goût sûr et délicat[1], entre le court récit de Zacharie (acte II, sc. II) et celui de la *Mérope*, de Voltaire (acte V, sc. VI). C'est identiquement le même mouvement et quelquefois les mêmes expressions. Zacharie commence ainsi :

> Déjà, selon la loi, le grand prêtre mon père, etc.

et Isménie, dans Voltaire :

> La victime était prête et de fleurs couronnée, etc. ;

Dans les deux poëtes, il y a analogie dans la description des cérémonies saintes. Chez l'un comme chez l'autre, le sacrifice est troublé par l'arrivée imprévue d'un personnage étranger. L'imitation est flagrante au passage suivant. Racine dit :

> Mon père... Ah! quel courroux animait ses regards!

et Voltaire :

> Sa mère... Ah! que l'amour inspire de courage!

Dans *Mérope* comme dans *Athalie*, le témoin qui raconte n'a pu voir toute l'action, et par une cause analogue :

> Mais les prêtres bientôt nous ont enveloppés. (Racine.)
> Je cours, je me consume et le peuple m'entraîne. (Voltaire.)

Isménie, comme Zacharie, ignore le dénoûment de cette scène de tumulte :

> J'ignore encor si la reine est sauvée
> Si de son digne fils la vie est conservée. (*Mérope*.)

Et dans *Athalie* :

> On nous a fait sortir. J'ignore tout le reste
> Et venais vous conter ce désordre funeste.

1. M. Gaillard, inspecteur général de l'Université.

Voyons maintenant, par un seul exemple, comment Racine imite[1]. On lit dans le *Triomphe de la Ligue*, tragédie d'un poëte fort obscur et non sans mérite, R. J. Nérée :

> Je ne crains que mon Dieu, lui tout seul je redoute,

qui pâlit à côté du vers fameux :

> Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte[2].

Le même Nérée disait dans la même tragédie :

> Celui n'est délaissé qui a Dieu pour son père.
> Il ouvre à tous sa main; il nourrit les corbeaux ;
> Il donne la viande aux petits passereaux,
> Aux bêtes des forêts, des prés et des montagnes :
> Tout vit de sa bonté.

Voici les mêmes pensées transfigurées par la magie du style de Racine :

> Dieu laissa-t-il jamais ses enfants au besoin?
> Aux petits des oiseaux il donne leur pâture,
> Et sa bonté s'étend sur toute la nature.

C'est ainsi qu'entre ses devanciers et ses imitateurs, Racine, qui éclipse les premiers, reçoit de l'infériorité des seconds un éclat nouveau.

1. Il est juste de rendre à Régnier le satirique une expression dont on fait honneur à Racine. En effet, on lit dans sa neuvième satire :

> Sachez qui donne aux fleurs cette aimable peinture,

vers reproduit presque textuellement dans celui-ci (*Ath.* acte I, sc. IV).

> Il donne aux fleurs leur aimable peinture.

2. Cette belle idée se trouve déjà dans le vieux poëme de *Tristan*, de Chrestien de Troyes, trouvère du XII siècle. Tristan, qui vient d'échapper au supplice, retrouve son écuyer qui lui rapporte son épée, et alors le jeune héros s'écrie :

> Donc est bien,
> Ores ne crains fors Dieu mais rien.

ou, « C'est bien, désormais je ne crains rien que Dieu. »

MOLIÈRE [1].

(1622-1673.)

Jean-Baptiste Poquelin, qui prit plus tard, pour l'immortaliser, le nom de Molière, naquit à Paris, le 15 janvier 1622, de Jean Poquelin et de Marie Cressé. Son père, qui fut tapissier valet de chambre du roi, habitait alors, non pas sous les piliers des halles, comme on l'a souvent répété, mais une maison de la rue des Étuves, au coin de la rue Saint-Honoré. Le jeune Poquelin, quoique destiné à l'exercice de la profession paternelle, fit ses humanités au collége de Clermont et sa philosophie sous Gassendi, en compagnie de Bernier, le célèbre voyageur, du poëte Hénault, de l'épicurien Chapelle et de Cyrano de Bergerac. Le goût du théâtre l'engagea, en 1645, dans une association de jeunes gens de famille qui, sur les traces des *Enfants Sans-Souci*, s'étaient réunis pour jouer la comédie et composaient la troupe de ce qu'on appelait l'Illustre-Théâtre. Le succès leur ayant manqué, ils quittèrent Paris pour courir la province et mener la vie de comédiens ambulants, dont Scarron nous a tracé l'image dans son *Roman comique*. Jean-Baptiste Poquelin devint leur chef.

Cette vie nomade se prolongea pendant treize ans environ et fut comme un long noviciat, où Molière (il avait pris ce nom avec sa nouvelle profession) préludait par des esquisses bouffonnes à ses comédies et perfectionnait son talent d'acteur, qui fut distingué dans le genre comique; le tragique lui était moins favorable. Pendant cette période, il avait composé, outre un grand nombre de farces, deux comédies en cinq actes et en vers, l'*Étourdi* (1653) et le *Dépit amoureux* (1656), qui furent représentées et applau-

1. Si l'on trouve dans cette courte notice plus d'exactitude qu'on n'en rencontre dans la plupart des vies de Molière, il faut en reporter le mérite à M. Bazin, qui a recherché et suivi avec une précision rigoureuse, à la lumière de l'histoire et des pamphlets, les traces souvent obscures de notre poëte. Son travail, inséré dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1847 et 15 janvier 1848, est un modèle de critique érudite et judicieuse.

dies, la première à Lyon, la seconde à Béziers, pendant la tenue des états de Languedoc, présidés par le prince de Conty, ancien condisciple et protecteur de notre poëte. Dans ces deux pièces, il y a déjà quelques éclairs de génie comique, mais de graves défauts de style. La versification y est pénible et la langue souvent incorrecte. Ainsi Molière, alors âgé de trente-quatre ans, fut moins précoce que Corneille, qui fit à trente ans son premier chef-d'œuvre, le *Cid*, et que Racine, qui avait à peine vingt-six ans lorsqu'*Andromaque* fut représentée.

Molière, qui avait quitté Paris en 1645, y reparut en 1658. Sa troupe obtint dès lors la protection du frère du roi, prit le titre de troupe de Monsieur et donna des représentations très-suivies dans la salle du Petit-Bourbon. C'est là que, le 18 novembre 1659, parut pour la première fois la comédie des *Précieuses ridicules*, satire d'un travers contemporain, première esquisse de mœurs réelles, dont le succès fit dire à Molière : « Je n'ai plus que faire d'étudier Aristophane, Térence, ni Plaute. » En effet, il était entré dans la voie de la véritable comédie, qui doit amuser et corriger par la peinture des travers, des défauts et même des vices de l'humanité. *Sganarelle* (1660), en trois actes et en vers, atteste les progrès de Molière dans l'art de faire des vers : il se place par là au rang des poëtes. La faveur lui vint avec le succès : il prit, en 1661, possession de la salle du Palais-Royal, qu'il ne quitta plus et qu'il inaugura assez malheureusement par le drame héroïque de *Don Garcie de Navarre;* mais revenu bientôt à la comédie, il donna presque simultanément, et avec un grand succès, l'*École des Maris* et les *Fâcheux* (1661), comédie épisodique où Louis XIV fournit le sujet d'une scène, et qui fit partie de cette fête somptueuse de Vaux, dernier éclat du luxe et de la faveur du surintendant Fouquet. L'*École des Femmes* est de 1662. Elle suivit de près le mariage de Molière, qui épousa, le 20 février 1662, Armande-Grésinde Béjart, âgée de dix-sept ans; Molière en avait quarante. Cette union disproportionnée ne fut pas heureuse, et le poëte, lorsqu'il peignit les mécomptes de la passion, les tourments de la jalousie et les manéges de la coquetterie, n'eut plus qu'à lire dans son propre cœur et à regarder près de lui. Cette cruelle expérience profita à son talent, aux dépens de son repos. L'*École des Femmes*

réussit beaucoup, et, comme toutes les pièces applaudies, fut l'occasion de vifs débats entre les partisans et les adversaires du poëte. Celui-ci en fit le sujet d'une comédie d'un genre nouveau, où, sous le titre de *Critique de l'École des Femmes*, il présente dans un cadre ingénieux d'excellents préceptes de goût et des modèles de discussion littéraire; il va sans dire qu'il y immole gaiement et complétement ses détracteurs.

La protection de Louis XIV, qui l'admettait dans sa familiarité, qui l'employait à son amusement dans les fêtes, qui le portait sur la liste de ses pensionnaires, et les succès lucratifs de ses pièces de théâtre, donnèrent à Molière un crédit et une aisance dont il usa généreusement pour encourager les jeunes auteurs. Il accueillit Racine à ses débuts, l'aida tout au moins de ses conseils, et s'empressa de faire jouer sa tragédie des *Frères ennemis*, dont il lui avait fourni le sujet. Sa petite maison d'Auteuil, où il allait se délasser de ses fatigues d'auteur, de comédien, de directeur, et sans doute aussi de ses chagrins domestiques, était le rendez-vous de nombreux amis, parmi lesquels on remarquait Chapelle, Boileau, La Fontaine et pendant quelque temps Racine, qui ne tarda pas à s'éclipser après avoir retiré sa seconde tragédie aux acteurs qui avaient fait réussir la première.

Molière, qui avait eu raison de tourner en ridicule les mauvais juges de sa comédie, eut le tort, par rivalité de poëte et de comédien, de traduire sur la scène, avec la liberté d'un Aristophane, Boursault et les comédiens de l'hôtel de Bourgogne. Il est vrai que Boursault avait composé et allait faire jouer contre lui sa comédie du *Portrait du peintre*. Les fêtes royales de 1664, célébrées à Chambord, à Fontainebleau, à Versailles, furent l'occasion de la *Princesse d'Élide*, pastorale indigne de Molière, et du *Mariage forcé*, farce improvisée où quelques scènes sont d'un maître. On y représenta aussi devant la cour les trois premiers actes de l'*Imposteur*, qui n'était pas achevé et qui avait déjà le nom de *Tartufe*. Le *Festin de Pierre* ou *Don Juan* fut joué en 1665; le caractère du héros et quelques scènes supérieurement faites ne suffisent pas pour placer cette comédie au rang des chefs-d'œuvre : il y a trop d'inégalités et de dissonances. L'*Amour médecin*, impromptu fait, appris et joué en cinq jours, n'a

d'autre importance que d'être le premier signal de cette guerre contre la médecine que Molière continuera jusqu'à sa mort. Elle ne prépare guère au *Misanthrope*, qui suivit et fut joué pour la première fois le 4 juin 1666. Deux mois après, le *Médecin malgré lui*, dont les deux premiers actes sont peut-être ce qu'il y a de plus divertissant au théâtre, vint seconder le succès du chef-d'œuvre de haut comique où Molière s'était surpassé, et qui avait pleinement réussi, quoiqu'on ait dit et souvent répété le contraire. L'année suivante, la charge laborieuse d'amuser la cour, qui se divertissait beaucoup en attendant la guerre de Flandre qui devait bientôt éclater, fit produire à Molière, outre le *Ballet des Muses*, la pastorale de *Mélicerte* et le *Sicilien* ou l'*Amour peintre*, œuvres sans importance. Toutefois ces travaux altérèrent la santé de Molière assez gravement pour l'éloigner pendant plusieurs mois du théâtre. Bientôt après, pendant l'absence du roi, occupé au siége de Lille, Molière, s'autorisant d'une permission verbale de Louis XIV, osa enfin produire sur la scène ce *Tartufe* dont les trois premiers actes avaient été joués à Versailles devant la cour cinq ans auparavant : c'était le 5 août 1667. La clameur fut grande, et le lendemain même un ordre du premier président défendait une seconde représentation. Il fallut céder, et Molière envoya vainement demander au roi un ordre écrit qui levât la défense. Ce fut seulement dix-huit mois plus tard que la représentation publique de ce chef-d'œuvre depuis longtemps achevé fut autorisée. *Tartufe* reparut le 5 février 1669, grâce à l'ascendant de Molière, à l'autorité de Louis XIV, et aussi, comme l'a fort bien remarqué M. Bazin, à la faveur de la trêve imposée aux partis religieux par un bref du pape Clément IX. Cette trêve, qu'on appelle la paix de l'Église, suspendit pendant près de dix ans la querelle des jansénistes et des molinistes, et procura, outre la représentation de *Tartufe*, la publication des *Pensées* de Pascal.

Cet intervalle d'un an et demi qui sépare l'unique représentation de *Tartufe* de sa reprise fut rempli par l'*Amphitryon* (16 janvier), *Georges Dandin* (18 juillet) et l'*Avare* (9 septembre 1668). Il n'y a rien de plus gai que l'*Amphitryon*, de plus hasardé que *Georges Dandin* de plus fortement comique que

l'*Avare*, dans le théâtre de Molière. *M. de Pourceaugnac*, composé pour les fêtes de la cour en 1669, fut joué pour la première fois à Chambord le 6 octobre ; depuis, il a conservé le privilége de divertir Paris pendant le carnaval. C'est, avec le *Bourgeois gentilhomme*, composé également pour la cour et représenté l'année suivante à Chambord, le chef-d'œuvre de la comédie bouffonne. Les *Amants magnifiques* (1669) ne sont guère qu'un canevas de scènes destinées à donner place et prétexte à des danses et à des décorations. *Psyché*, quoiqu'également destinée à une fête de cour, a plus d'importance : tirée du roman que La Fontaine a imité d'Apulée, elle dut à Corneille et à Quinault, collaborateurs de Molière, et à la musique de Lulli, un grand éclat et un succès de quelque durée. Les *Fourberies de Scapin*, farce fort divertissante, pour laquelle Molière mit à contribution le *Pédant joué* de son ancien condisciple Cyrano de Bergerac, arrivèrent directement au public sans passer par la cour, et n'en eurent pas moins de vogue. La *Comtesse d'Escarbagnas* parut la même année dans une fête royale pour laquelle Molière avait aussi composé une pastorale qui n'a pas été conservée.

Le dernier chef-d'œuvre de haute comédie, les *Femmes savantes*, où Molière reprenait, en l'agrandissant, le sujet des *Précieuses ridicules*, fut représenté le 11 mars 1672. Le génie de Molière s'y montre dans toute sa force, et avec un degré de pureté et un éclat de verve supérieur peut-être au *Misanthrope*, et si on osait le dire, à *Tartufe* même. Sans contredit, si la matière était d'égale importance dans cette admirable comédie, elle disputerait sans désavantge le prix aux deux chefs-d'œuvre entre lesquels hésite l'admiration. Telle qu'elle est, on ne voit pas par où elle donne prise à la critique, et l'on s'émerveille que le poëte ait trouvé tant de ressources dans un sujet qui n'est pas de premier ordre.

Nous touchons au terme de cette brillante et trop courte carrière. Molière, qui ne vécut que cinquante et un ans, ne devint célèbre que vers quarante, et la période qu'il a remplie de tant d'œuvres immortelles n'a guère duré que douze ans, et pouvait se prolonger bien au delà, puisque la mort l'a surpris en pleine maturité. Des symptômes fâcheux et souvent répétés faisaient

craindre cette catastrophe; mais Molière, pressé par ses amis de renoncer au métier d'acteur, qui minait ses forces et qui lui fermait l'Académie, s'opiniâtrait par dévouement pour ses camarades, que sa retraite aurait ruinés. Malade, sans vouloir recourir à la médecine, il eut l'idée d'égayer le public aux dépens de ceux qui auraient pu le soulager et de mettre en scène un personnage livré corps et âme aux médecins pour la guérison d'une maladie qu'il n'a pas. Incrédule et réfractaire à la médecine, il bafoue un croyant docile jusqu'à la superstition. Argan et Molière ont tort tous les deux : il est prudent de se faire soigner quand on souffre, et convenable de ne pas prendre de remèdes quand on se porte bien. Quoi qu'il en soit, le *Malade imaginaire* hâta la mort de Molière. Une hémorrhagie, qu'on ne put arrêter, se déclara au moment où, sous le costume d'Argan, il prononçait dans la cérémonie le *juro*; on fut obligé de l'emporter hors du théâtre, et il mourut le même jour à dix heures du soir, étouffé par le sang qui s'échappait de sa poitrine déchirée. Deux sœurs de charité, qu'il avait recueillies dans sa maison passèrent la nuit en prières au chevet de son lit de mort.

On sait ce qu'il fallut de démarches pour obtenir qu'un peu de terre sainte couvrît sa dépouille mortelle, et que sa veuve fut obligée de dissiper à beaux deniers un groupe de mutins ameutés devant sa maison pour insulter son modeste convoi de nuit. Depuis, les outrages se sont renouvelés par la parole, mais les hommages n'ont pas manqué. L'Académie a placé le buste de Molière dans le lieu de ses séances, avec cette inscription :

Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre,

et un monument national est élevé aujourd'hui vis-à-vis de la maison où il est mort le 17 février 1673.

LE MISANTHROPE.

Le *Misanthrope*, comme le *Cid*, comme *Andromaque*, est une date glorieuse dans l'histoire du théâtre français : il marque l'avénement de la comédie noble de caractère. C'est le premier tableau historique de mœurs réelles et de caractères qui ait paru

sur la scène. Le *Menteur* de Corneille ne peint qu'un travers de l'esprit, et les *Précieuses ridicules* ne sont que l'esquisse d'une manie passagère. Le *Misanthrope* est une image durable du cœur humain et de la société, une peinture éternellement vraie.

On a dit que le succès du *Misanthrope* avait été froid et contesté. La vérité est qu'il fut brillant et solide, et qu'on n'hésita pas à voir dans cette comédie un chef-d'œuvre. Le critique Subligny, qu'on ne soupçonnera pas d'indulgence, écrivait quelques jours après la première représentation, en parlant de Molière :

> Après son *Misanthrope*, il ne faut plus rien voir :
> C'est un chef-d'œuvre inimitable.

Ce qui a pu donner cours au préjugé que nous combattons, c'est qu'à la première représentation le public se méprit sur le sonnet d'Oronte et trouva charmante la pointe qui le termine :

> Belle Philis, on désespère
> Alors qu'on espère toujours.

Mais la méprise fut courte, la leçon profita, et ceux qui avaient applaudi par habitude de mauvais goût se rangèrent à l'avis d'Alceste et de Molière :

> Ce style figuré, dont on fait vanité,
> Sort du bon naturel et de la vérité :
> Ce n'est que jeux de mots, qu'affectation pure,
> Et ce n'est pas ainsi que parle la nature.

Quant au *Médecin malgré lui*, qu'on suppose avoir été composé pour venir en aide au succès languissant du *Misanthrope*, lorsque cette farce parut, le chef-d'œuvre sérieux avait fait son chemin depuis deux mois sans autre appui que l'admiration des connaisseurs et de la foule. Voici le canevas fort simple de la pièce :

I. Alceste, dans un accès d'humeur, rudoie Philinte, son ami d'enfance, coupable de démonstrations amicales envers un indifférent qu'il connaît à peine. Cette altercation met en saillie le contraste de deux caractères honorables l'un et l'autre : l'un intolérant par emportement de probité et de franchise, l'autre indulgent par compassion pour les faiblesses et les travers de l'huma-

nité. Tous deux exposent leurs principes, et Philinte profite de ses avantages en montrant à son ami qu'il se contredit en aimant la coquette Célimène, et qu'il a tort de compromettre le succès d'un procès où il est engagé en négligeant d'éclairer la conscience de ses juges. Alceste ne tient nul compte de ces sages avis : il continuera de plus belle à aimer Célimène et il se gardera bien de solliciter. La visite d'un courtisan métromane, et de plus son rival en amour, va mettre sa franchise à une rude épreuve. Oronte débute en lui proposant son amitié, dont Alceste décline l'honneur avant un plus ample informé, puis il le consulte, mal gré qu'il en ait, sur un sonnet dont il vient d'accoucher. Pendant que Philinte s'extasie, Alceste a peine à se contenir, et sommé de s'expliquer, il essaye d'abord d'échapper par des détours jusqu'à ce que, poussé à bout, il déclare nettement à Oronte que son sonnet ne vaut rien. La vanité du poëte éclate alors et menace Alceste d'une fâcheuse affaire en retour de sa franchise.

II. Alceste, qui s'est éloigné de Philinte avec humeur et qui a rompu en visière à Oronte, vient gronder sa maîtresse et la presser de mettre un terme aux manéges de sa coquetterie; mais pendant qu'il lui reproche d'ouvrir son cœur et sa maison à tout le genre humain, arrivent deux marquis, Acaste et Clitandre, tous deux épris de Célimène, et sa cousine Éliante, aussi sincère que Célimène est artificieuse. Alceste, qui voulait s'éloigner, demeure quand on cesse de l'en prier, et la conversation s'engage aux dépens du prochain; Célimène y fait briller l'enjouement et la malice de son esprit. Le misanthrope, après un long silence, intervient brusquement : « Allons, ferme, poussez, mes bons amis de cour, » et il rejette les torts de Célimène sur ses approbateurs. Il insiste toujours pour obtenir des éclaircissements, quand un mandat du conseil des maréchaux l'invite à comparaître.

III. Les deux marquis, Acaste et Clitandre, qui ont leurs raisons de se croire au mieux dans l'esprit de Célimène, tombent d'accord pour demander à la coquette un éclaircissement qu'elle éloigne avec adresse, lorsqu'on annonce la visite de la prude Arsinoé. Les marquis font retraite devant elle, et celle-ci, en amie charitable, avertit Célimène des méchants bruits qui courent sur son compte : elle n'y croit pas, mais il serait prudent de faire

taire la calomnie. Célimène lui donne la réplique avec un sang-froid de malice qui la déconcerte et l'irrite. La prude Arsinoé, coquette émérite, a des vues sur Alceste, qui survient à propos, et qu'elle emmène pour lui mettre sous les yeux des preuves convaincantes de la perfidie de Célimène.

IV. L'affaire d'Alceste et d'Oronte s'est terminée par un accommodement devant le tribunal des maréchaux de France; mais Alceste n'est pas hors de peine : il tient en ses mains la preuve écrite de la trahison de Célimène. Il en est outré et désespéré au point de s'offrir à Éliante, si elle consent à accepter le rebut de Célimène; mais Célimène paraît, et les éclats de la fureur d'Alceste vont se tempérer sous les caresses et les railleries de sa maîtresse, qui joue si adroitement l'innocence et la sécurité, que le misanthrope, sans être convaincu, reste engagé dans ses liens. La lettre qu'il tient, et qu'Arsinoé lui a donnée comme s'adressant à Oronte, est-elle écrite à une femme, comme l'insinue Célimène? le doute est permis, et cela suffit à la crédulité d'un amant. Sans doute Alceste demanderait de plus sûrs gages de fidélité, si son valet ne venait l'avertir de la fâcheuse visite de quelque homme de loi envoyé chez lui par sa partie adverse.

V. Alceste a perdu son procès, mais il n'essayera pas de faire casser l'arrêt, afin de conserver, au prix de vingt mille francs, le droit de pester. Cette iniquité n'est pas de nature à le réconcilier avec le genre humain, et ce qui va suivre doit alimenter l'effroyable haine qu'il porte à son prochain. Oronte vient presser Célimène de se déclarer entre Alceste et lui; Alceste appuie impérieusement ses instances sans obtenir de réponse précise. A ce moment critique, Acaste et Clitandre, escortés d'Arsinoé, en présence de Philinte, qui n'a pas quitté Alceste, et d'Éliante, viennent gaiement donner lecture d'une longue épître de Célimène où tous les personnages présents, sans excepter Alceste, sont fort maltraités. Célimène convaincue n'essaye pas de se défendre, et reçoit successivement les adieux ironiques d'Acaste, de Clitandre et d'Oronte. Arsinoé essaye vainement d'éloigner à son profit Alceste, qui tient bon devant la perfidie déclarée de sa maîtresse et qui, prenant à témoin de sa faiblesse Éliante et Philinte, propose à Célimène, avec le pardon de ses fautes, une

alliance, mais dans la retraite, loin de ce monde pervers où règnent le mensonge et la perfidie, et il ne renonce à son amour que lorsque Célimène, qui consent bien à l'épouser, refuse de le suivre dans la solitude, qui effraye une âme de vingt ans. Il faut cependant qu'un mariage se conclue au dénoûment d'une comédie. Éliante et Philinte s'y engagent et se promettent d'employer tous leurs efforts pour retenir Alceste, qui a résolu de fuir les humains et d'aller s'ensevelir dans un désert.

Le principal intérêt du *Misanthrope* est dans le développement, la vérité, le contraste et les nuances des caractères. La misanthropie d'Alceste est relevée par l'indulgence de Philinte, et la coquetterie de Célimène par la sincérité d'Éliante. Acaste et Clitandre n'ont pas le même genre de fatuité, et Oronte ajoute aux travers généraux de l'homme de cour la manie des petits vers qui surexcite la vanité. Arsinoé, par désespoir de coquetterie, s'est retranchée dans la pruderie, qui est une curieuse variété de l'hypocrisie. Tous ces personnages agissent et parlent selon leur nature, sans jamais se démentir, selon le précepte d'Horace :

Servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit et sibi constet.

J. J. Rousseau critique le caractère d'Alceste, parce qu'y voyant l'image de la vertu, il s'irrite qu'elle soit livrée au ridicule. Le reproche est grave autant que la méprise. Alceste est honnête homme, il est vrai, mais n'est point vertueux, puisque la vertu consiste au sacrifice de soi-même, à l'abnégation. L'erreur de Rousseau vient de ce que, dans son orgueil et sa sauvagerie, il se prenait lui-même pour un type de vertu, de sorte qu'en défendant Alceste, il plaide sa propre cause. Le fond de la misanthropie est un orgueil tyrannique qui n'exclut pas la probité, mais qui la rend insociable. C'est là ce que Molière attaque par le ridicule. Alceste a le tort de se croire parfait et infaillible, d'exagérer sa propre valeur, de ramener tout à soi et de ne voir que faiblesse et perversité dans tout ce qui s'oppose au despotisme de sa volonté ou s'écarte du modèle intérieur dont il prétend faire une loi générale. Philinte n'est pas davantage dans la pensée de Molière, comme d'autres l'ont prétendu, un

modèle de vertu, mais un type de sociabilité et de savoir-vivre dans le monde, où les rapports ne sont faciles qu'à la condition de transiger. L'intention du poëte était de faire voir ce qu'il convient d'accorder aux défauts des hommes si l'on veut vivre avec eux, et si Philinte pousse un peu loin la complaisance, pour plus de sûreté, il est clair qu'Alceste montre trop de rudesse et qu'avec un caractère tel que le sien il faut tôt ou tard quitter la partie.

Les critiques qui ont cru voir dans Alceste le duc de Montausier ou Molière lui-même, Chapelle dans Philinthe, la femme de Molière dans Célimène, se font une idée bien imparfaite de l'art du poëte, qui forme ses figures d'après une conception générale réalisée à l'aide de traits particuliers pris de différents côtés, et non par la reproduction d'un visage unique. Molière ne fait pas de portraits, il crée des types. Alceste n'est pas un misanthrope, mais le misanthrope, c'est-à-dire la misanthropie exprimée par un personnage, tout ensemble idéal et réel.

L'exposition comprise dans la première scène, entre Alceste et Philinte, est un chef-d'œuvre; la scène suivante (acte I, sc. II), entre Oronte, Philinte et Alceste, n'est pas indigne de la première. L'effort du misanthrope sur lui-même pour ne pas rompre en visière au rimeur qui le consulte est du meilleur comique. Dans l'acte suivant, la scène des portraits (sc. V) devance La Bruyère dans l'art de l'esquisse satirique; elle est, d'ailleurs, une fidèle image des conversations nourries et aiguisées par la médisance. La double confidence des deux marquis (acte III, sc. I) est pleine de verve et d'agrément, mais elle n'égale pas le piquant duel de Célimène et d'Arsinoé (acte III, sc. V), où la coquette triomphe si gaiement et si cruellement de la prude dans l'escrime des épigrammes : celle-ci est un chef-d'œuvre de fine raillerie. La scène III du IVe acte déploie, par la bouche de Célimène, tous les artifices de la coquetterie, toutes les séductions de la grâce, tous les mensonges de l'esprit, se jouant de la passion profonde, aveugle et sincère d'Alceste. Le cinquième acte n'offre pas de scène d'une égale importance ni d'une beauté aussi achevée ; mais l'intérêt s'y soutient dans une suite de tableaux qui présentent avec vivacité les phases diverses du châtiment de la coquetterie et de la misanthropie, aboutissant l'une et l'autre à l'isolement, la coquet-

terie par la perfidie de ses avances, la misanthropie par la dureté de ses exigences.

Le style du *Misanthrope* présente à peine quelques taches ; il est constamment naturel et approprié au personnage. Aucun poëte n'a eu aussi bien que Molière l'art de s'effacer pour ne laisser voir, par la vérité du langage, que les caractères qu'il met en scène. Tous ses personnages parlent selon leur rang et leurs mœurs, et jamais il ne mêle son propre esprit à celui qu'ils doivent avoir : c'est le principe de cette illusion continue qu'il sait maintenir dans sa fiction. Les entraves de la mesure et de la rime ne se font point sentir dans ses vers, où la pensée ne souffre ni contrainte ni dommage. Aussi Boileau a pu lui dire sans apparence de flatterie :

> Dans les combats d'esprit savant maître d'escrime,
> Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime.
> On dirait, quand tu veux, qu'elle te vient chercher ;
> Jamais au bout du vers on ne te voit broncher ;
> Et, sans qu'un long détour t'arrête ou t'embarrasse,
> A peine as-tu parlé qu'elle-même s'y place.

Nous avons peu d'observations de détail à présenter, et il nous suffira d'indiquer quelques rapprochements et de justifier deux ou trois passages.

Les vers suivants (acte I, sc. II) :

> Croyez-moi, résistez à vos tentations
> Et n'allez point quitter, de quoi que l'on vous somme,
> Le nom que dans la cour vous avez d'honnête homme,
> Pour prendre, de la main d'un avide imprimeur,
> Celui de ridicule et misérable auteur ;

sont imités de Balzac, qui a dit, dans une lettre à Chapelain : « Est-il possible qu'un homme qui n'a pas appris l'art d'écrire et à qui il n'a point été fait de commandement de par le roi, et sur peine de la vie, de faire des livres, veuille quitter son rang d'honnête homme qu'il tient dans le monde, pour aller prendre celui d'impertinent et de ridicule parmi les docteurs et les écoliers. »

Les vers suivants reproduisent un mot de Boileau contre Chapelain :

> Hors qu'un commandement exprès du roi ne vienne
> De trouver bons les vers dont on se met en peine,
> Je soutiendrai toujours, morbleu, qu'ils sont mauvais,
> Et qu'un homme est pendable après les avoir faits.

Boileau avait dit : « A moins que le roi ne m'ordonne expressément de trouver bons les vers de Chapelain, je soutiendrai toujours qu'un homme, après avoir fait la *Pucelle*, mérite d'être pendu. »

Dans la scène des portraits, Éliante débite une tirade traduite tout entière de Lucrèce; c'est le seul fragment conservé d'une traduction complète du poëme *de Natura rerum* que Molière avait écrite dans sa jeunesse. Ces vers :

> L'amour pour l'ordinaire est peu fait à ces lois,
> Et l'on voit les amants vanter toujours leur choix, etc.,

et tout le reste du couplet reproduisent le passage du IVe livre de Lucrèce, qui commence ainsi :

> Nam hoc faciunt homines plerumque cupidine cæci.

Il est à remarquer que cette dissertation d'Éliante arrive peu naturellement, et on voit qu'elle avait besoin de la placer à tout prix. C'est peut-être le seul exemple de ce genre qu'offre le dialogue toujours vif et suivi dans Molière.

On a blâmé la pointe d'Alceste, qui après les mots de Philinte :

> La chute en est jolie, amoureuse, admirable,

s'écrie :

> En eusses-tu fait une à te casser le nez!

Mais La Harpe répond fort pertinemment « que ce quolibet échappe à sa mauvaise humeur, qui se prend au dernier mot qu'elle entend et qui veut dire une injure à quelque prix que ce soit. »

La conclusion d'Alceste sur le sonnet d'Oronte est contenue dans un vers qui serait d'un goût détestable s'il renfermait l'équi-

voque que le public et même certains critiques imputent à Molière :

> Franchement il est bon à mettre au cabinet,

signifie simplement que les vers d'Oronte méritent d'être jetés au panier. Le cabinet était, dans son acception primitive, un petit meuble à couvercle mobile où l'on jetait les chiffons et les papiers de rebut. Ce nom passa ensuite au réduit où se faisait la toilette, et à la chambre de travail, qui, pour toutes les professions libérales, s'appelait *étude,* nom réservé aujourd'hui pour les notaires et les procureurs. Le sens impertinent qu'on donne à ce mot ne s'est introduit que quelques années après la première représentation du *Misanthrope* [1].

Quand on lu *le Misanthrope, Tartuffe,* et *les Femmes savantes,* on a peine à comprendre les critiques que La Bruyère et Fénelon ont faites du style de Molière, et on ne se les explique qu'en les rapportant à ses premières comédies. Boileau commet une confusion analogue lorsqu'il refuse à Molière le prix de son art. Ces vers,

> C'est par là que Molière illustrant ses écrits
> Peut-être de son art eût emporté le prix,
> Si moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
> Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
> Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin,
> Et sans honte à Térence allié Tabarin.

auraient quelque fondement si Molière eût mêlé dans ses chefs-d'œuvre le bouffon au comique noble, mais ne l'ayant point fait, on ne voit pas par quelle contagion *les Fourberies de Scapin, Georges Dandin* ou *la Comtesse d'Escarbagnas,* pourraient aller corrompre la beauté dans les pièces où elle se trouve sans mélange et enlever ainsi à Molière la palme qu'aucun poëte comique n'osera lui disputer.

1. Voici un passage de Scarron (*Virgile travesti*, liv. II), qui prouve que le cabinet était d'abord un meuble :

> Chaises, fauteuils, tables, bancelles,
> Vases, *cabinets,* plats, vaisselles,
> Bref, tout les *meubles* précieux.

LA FONTAINE.

(1621-1695.)

Jean de La Fontaine naquit à Château-Thierry le 8 juillet 1621 : son père, Charles de la Fontaine, exerçait la charge de maître des eaux et forêts; sa mère, Françoise Pidoux, était fille d'un bailli de Coulommiers. Après des études faites sans effort et sans éclat, il entra à vingt ans au séminaire de Saint-Magloire, où il ne tarda pas à reconnaître qu'il n'était pas né pour suivre la carrière ecclésiastique. Il en sortit après un an de séjour et rentra dans sa famille, pour y mener pendant quelques années une vie qui montrait son goût pour le désœuvrement et la rêverie, sans rien révéler de son instinct poétique. A vingt-six ans, il se laissa marier, et investi dès-lors de la charge de son père, il négligea également sa femme et son emploi pour se livrer à la poésie, dont le goût s'était éveillé tardivement en lui au bruit d'une ode de Malherbe pompeusement déclamée. Il essaya sans doute d'imiter ce poëte sans pouvoir y réussir, mais il garda toujours pour lui une vive admiration. Quelques vers badins et la traduction libre d'une comédie de Térence commencèrent à le faire connaître. Cela suffit pour qu'il fût accueilli du surintendant Fouquet, auquel un de ses parents le présenta. Fouquet fut pour lui un protecteur généreux et un ami; les fêtes splendides du château de Vaux et les somptueux festins qu'on y donnait charmaient doublement La Fontaine, qu'ils tenaient éloigné de Château-Thierry, où il avait laissé sa femme et un jeune fils. La disgrâce de Fouquet l'y ramena; mais, déjà lié avec Molière, qui lui fit connaître Racine et Boileau, il trouva moyen d'être plus souvent à Paris qu'à Château-Thierry, et se mit, sans souci de l'avenir, à manger son fonds avec son revenu [1], régime de vie et genre de comptabilité fort peu réguliers.

1. On connaît l'épitaphe que La Fontaine s'est composée :

Jean s'en alla comme il était venu,
Mangeant son fonds avec son revenu;

Ce fut une inspiration du cœur qui manifesta pour la première fois la supériorité du talent poétique de La Fontaine. L'*élégie aux nymphes de Vaux*, composée après la disgrâce de Fouquet pour adoucir la rigueur de ses juges et les ressentiments du roi, est un morceau achevé. Enfin, le nom de La Fontaine commença à se populariser par la publication d'un recueil de pièces où il porta à la perfection l'art de conter, dans lequel il avait eu pour précurseurs en France, outre les trouvères auteurs de fabliaux, Rabelais, Bonaventure Desperriers, la reine Marguerite de Navarre, sœur de François Ier, et chez les Italiens, Boccace, l'Arioste et le Pogge. Autorisé par tant d'exemples, le *bonhomme* ne put jamais bien comprendre qu'il eût mal employé son talent en traitant des sujets trop libres : il y avait été poussé par les conseils d'une nièce de Mazarin, la duchesse de Bouillon.

La Fontaine n'avait pas moins de quarante-sept ans, lorsque le premier recueil de ses fables, composé de six livres, parut sous le titre modeste de *Fables d'Ésope mises en vers par M. de La Fontaine*. La dédicace au dauphin, fils de Louis XIV, élève de Montausier et de Bossuet, annonce des intentions sérieuses et prouve que le poëte songeait à se ranger : il vivait alors au Luxembourg, sous le patronage de la duchesse douairière d'Orléans, dont il était gentilhomme. Le succès de ces fables, destinées à l'amusement du dauphin, en étendit le bienfait à toutes les classes et à tous les âges. On fut charmé de cette nouveauté par laquelle des récits familiers, qui n'avaient d'autre grâce que la familiarité et d'autre utilité que la propagation de quelques vérités morales, devenaient

Une ample comédie à cent actes divers.

En effet, La Fontaine n'était pas comme Esope et Phèdre, ses devanciers, un simple conteur moraliste, mais il avait pris place à côté des poëtes dramatiques.

La Fontaine avait eu en France beaucoup de précurseurs fabulistes. Au moyen âge, les trouvères avaient fait de maître Renard

Tint les trésors chose peu nécessaire :
Quant à son temps, bien sut le dispenser :
Deux parts en fit, dont il soulait *(solebat)* passer
L'une à dormir, et l'autre à ne rien faire.

un des héros de leurs fabliaux, et ces divers récits forment une espèce de poëme, le *roman de Renart*, rapsodie indigeste et assez amusante où sont délayés, entre beaucoup d'inventions nouvelles, quelques-uns des apologues transmis par l'antiquité, et notamment *le Bouc et le Renard*[1]. Il ne paraît pas que La Fontaine ait connu ce recueil, ni les fables naïves de Marie de France, composées au treizième siècle, ni d'autres recueils demeurés manuscrits; mais il avait lu dans l'*Avocat Patelin* de P. Blanchet *le Corbeau et le Renard*, dans Marot *le Lion et le Rat*, dans Régnier *le Loup et le Cheval*. Au reste, il n'imita aucun de ses devanciers, et il est resté inimitable.

Les *Aventures de Psyché*, que La Fontaine raconta d'après Apulée, et qu'il embellit, forment un roman assez étendu, dont plusieurs passages sont en vers et où la prose domine. Ce roman fournit le sujet d'une pièce dramatique dont les paroles sont de Molière, Corneille et Quinault, et la musique de Lulli. La Fontaine fit lui-même, de concert avec l'acteur Champmeslé, quelques pièces de théâtre assez médiocres parmi lesquelles on distingue *le Florentin*, qui est resté longtemps à la scène. Il essaya même de faire une tragédie, *la Mort d'Achille*, qu'il n'acheva pas. Ajoutons à ces tentatives dramatiques un opéra que Lulli devait mettre en musique, promesse qui ne fut pas tenue, dont La Fontaine se fâcha au point de faire une satire contre le traître musicien qui l'avait trompé. Tout bonhomme qu'il fût, La Fontaine n'aimait pas à être dupe.

Le second recueil des fables, qui comprenait seulement cinq livres, parut en 1772; le douzième et dernier fut publié à part vers la fin de la vie du poëte. Louis XIV accepta la dédicace de ce volume sans la payer d'aucune faveur; La Fontaine, qui négligeait ses devoirs de famille, n'était pas d'humeur à se plier aux services qu'on demande d'un courtisan : il ne voulait pas être au nombre de ceux qu'il appelle

> Peuple caméléon, peuple singe du maître[2].

Il tenait trop à son indépendance et à ses plaisirs; avouons aussi

1. Les trouvères ont substitué le loup ou Isengrin au bouc.
2. Liv. VIII, fable XIV.

que, d'autre part, il ne tenait pas assez à sa dignité : car l'hospitalité et les soins qu'il accepte sous le couvert de l'amitié n'en prolongent pas moins pour lui une sorte de tutelle dont il aurait dû se dégager. Ce régime convenait à son humeur, et sans doute aussi à son génie; mais Louis XIV et Colbert ne croyaient rien devoir à l'ami de Fouquet, à l'épicurien rebelle aux lois de l'étiquette, au poëte peu scrupuleux qui continuait à rimer des contes et des nouvelles.

Il ne faut pas se méprendre sur le caractère de La Fontaine. Au milieu et à l'aide même de ses distractions et de ses rêveries, il poursuivait avec l'adresse et la persistance d'un enfant le dessein d'échapper aux entraves que la tyrannie du monde aurait mises à son indépendance. Le privilége de grande enfance qu'on lui accordait et dont on s'amusait profitait à son bien être, aux caprices de son humeur et aux libres allures de son génie. Sur ce pied, on lui passait toutes ses fantaisies, on le choyait, on ne lui demandait que d'être heureux, et c'est aussi ce qu'il voulait.

A la mort de la duchesse d'Orléans (1672), La Fontaine fut recueilli par madame de La Sablière, qui se montra généreuse pour ses besoins, indulgente à ses caprices. Sous cet aimable patronage, La Fontaine n'eut à s'inquiéter de rien: il avait, comme le Rat de la fable, « le vivre et le couvert, » et plus heureux que le Pigeon voyageur, « bon souper, bon gîte et le reste, » c'est-à-dire les soins vigilants de l'amitié, et les entretiens familiers des esprits distingués que réunissait le salon de madame de La Sablière. Il passa vingt-deux ans dans cette intimité, et sa reconnaissance ne fut pas éteinte par la mort de cette femme si empressée de faire le bien et si habile à cacher ses bienfaits.

La Fontaine put enfin, à l'âge de soixante-trois ans, être admis à l'Académie; Louis XIV y consentit parce qu'il avait promis d'être sage. Il succédait (1684) à Colbert, Champenois comme lui, mais d'humeur moins facile, et qui ne pardonna jamais au poëte son attachement pour Fouquet. L'Académie fut pour La Fontaine un lieu de prédilection; il se rendait régulièrement aux séances, où il lui était permis de rêver tout éveillé, et même de sommeiller. Il vota par distraction, a-t-il dit, l'exclusion de son ami Furetière, coupable de trop de précipitation à composer un dictionnaire,

quand ses confrères de l'Académie procédaient au même travail avec une majestueuse lenteur. La Fontaine se trouva mal de sa méprise, s'il y eut méprise, car Furetière, dans son ressentiment, le poursuivit d'injures en prose et d'épigrammes en vers. La querelle sur les anciens et les modernes, émue ou tout au moins réchauffée par Perrault (1687), le trouva fidèle, avec Racine et Boileau, à la cause de l'antiquité, et c'est à ce propos qu'il a donné, dans une épître au savant Huet d'excellents préceptes sur l'imitation des anciens :

Quelques imitateurs, sot bétail[1], je l'avoue,
Suivent en vrais moutons le pasteur de Mantoue.
J'en use d'autre sorte; et me laissant guider,
Souvent à marcher seul j'ose me hasarder.
On me verra toujours pratiquer cet usage.
Mon imitation n'est pas un esclavage :
Je ne prends que l'idée, et les tours, et les lois
Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois.
Si d'ailleurs quelque endroit, plein chez eux d'excellence,
Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,
Je l'y transporte, et veux qu'il n'ait rien d'affecté,
Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité.

Lorsque madame de La Sablière fut morte (1693), La Fontaine se retira chez M. d'Hervart, près de qui se passèrent les dernières années de sa vie. Saint-Evremond avait tâché vainement de l'attirer en Angleterre; l'âge était venu, et avec l'âge, les infirmités, qui ne lui permirent pas d'entreprendre ce voyage. Bientôt après, une maladie grave ramena La Fontaine aux sentiments religieux, qu'il avait plutôt négligés que méconnus pendant le cours d'une vie partagée entre la poésie, le plaisir et le sommeil; il porta même la rigueur aussi loin qu'il avait poussé le relâchement. Il alla jusqu'à se couvrir d'un cilice pour se mortifier; il désavoua ceux de ses ouvrages par lesquels il avait offensé la morale, et mourut, après avoir donné pendant deux ans les marques de la piété la plus vraie et la plus sincère, le 13 février 1695, âgé de soixante-quatorze ans. Racine, qui aimait à le recevoir à sa table, l'assista dans sa dernière maladie; et le lendemain même

1. O imitatores, servum pecus! *Horace.*

de sa mort, Fénelon, qui l'avait, pour ainsi dire, associé à l'éducation du duc de Bourgogne par la composition de ses dernières fables adressées au jeune prince, écrivit en quelques lignes un éloge vivement senti de notre fabuliste, qu'il place sans hésiter au niveau des grands poëtes de l'antiquité : « Lisez-le, et dites si Anacréon a su badiner avec plus de grâce ; si Horace a paré la la philosophie et la morale d'ornements plus variés et plus attrayants ; si Térence a peint les mœurs des hommes avec plus de naturel et de vérité ; si Virgile, enfin, a été plus touchant et plus harmonieux. »

DU GÉNIE DE LA FONTAINE, COMME FABULISTE.

Le savant biographe de La Fontaine, M. Walkenaer, a analysé les mérites du poëte et révélé les secrets de son art dans quelques pages qu'il convient de reproduire. Nous nous contenterons de compléter par quelques notes ce morceau remarquable :

La Fontaine vous ravit par ce charme singulier qui naît de l'illusion complète où il paraît être, et que vous partagez. Non-seulement il a ouï dire ce qu'il raconte, mais il l'a vu, il croit le voir encore. Ce n'est pas un poëte qui imagine, ce n'est pas un conteur qui plaisante, c'est un témoin présent à l'action, et qui veut vous y rendre présent vous-même. Son érudition, son éloquence, sa philosophie, sa politique, tout ce qu'il a d'imagination, de mémoire et de sentiment, il met tout en œuvre de la meilleure foi du monde pour vous persuader ; et c'est cet air de bonne foi, c'est le sérieux avec lequel il mêle les plus grandes choses aux plus petites, c'est l'importance qu'il attache à des jeux d'enfants, c'est l'intérêt qu'il prend pour un lapin, pour une belette, qui fait qu'on est tenté de s'écrier à chaque instant : Le bon homme ! son caractère n'a fait que passer dans ses fables. C'est du fond de son caractère que sont émanés ces tours si naturels, ces expressions si naïves, ces images si fidèles.

Il a fondé parmi ses animaux des monarchies, des républiques ; il en a composé un monde nouveau où il habite sans cesse. Et qui n'aimerait à y habiter avec lui ? Il en a réglé les rangs, pour lesquels il a un respect profond, dont il ne s'écarte jamais. Il a transporté chez eux tous les titres et tout l'appareil de nos dignités.

Ils ont des villes qui portent des noms :

Ratopolis était bloquée. (Liv. VII, f. 13.)

Ils savent lire. Dans la fable intitulée : *Le Loup, le Cheval et le Renard*, ce dernier dit :

. . . Mes parents ne m'ont point fait instruire ;
Ils sont pauvres et n'ont qu'un trou pour tout avoir ;
Ceux du loup, gros messieurs, l'ont fait apprendre à lire. (L. XII, f. 17.)

Le cheval avait dit d'abord :

. . . Lisez mon nom. Vous le pouvez, messieurs :
Mon cordonnier l'a mis autour de ma semelle. (*Ibid.*)

Ils connaissent la géographie. Le rat qui court le pays dit :

Voici les Apennins et voilà le Caucase. (L. VIII, f. 9.)

Les canards disent à la tortue :

Voyez-vous ce large chemin ;
Nous vous voiturerons par l'air en Amérique. (L. X, f. 3.)

Ils connaissent la loi sur la propriété :

Jean Lapin allégua la coutume et l'usage :
Ce sont, dit-il, leurs lois qui m'ont de ce logis
Rendu maître et seigneur, et qui, de père en fils,
L'ont de Pierre à Simon, puis à moi Jean transmis. (L. VII, f. 16.)

Ils font des prières. Le rat retiré du monde dit aux députés de la république souffrante :

En quoi peut un pauvre reclus
Vous assister ? Que peut-il faire,
Que de prier le ciel qu'il vous aide en ceci ? (L. VII, f. 3.)

Ailleurs, le chat dit au rat :

J'allais leur (*aux dieux*) faire ma prière,
Comme tout dévot chat en use les matins. (L. VIII, f. 22.)

Ils font la guerre et la paix, et se donnent des otages :

Après mille ans et plus de guerre déclarée,
Les loups firent la paix avecque les brebis...
La paix se conclut donc. On donne des otages :
Les loups leurs louveteaux et les brebis leurs chiens. (L. III, f. 15.)

Ils connaissent l'usage de l'argent :

Rendez-moi mon argent, j'en puis avoir affaire. (L. IV, f. 12.)

Ils en savent le taux. La cigale dit à la fourmi :

Je vous paierai....
Avant l'août, foi d'animal,
Intérêt et principal. (L. I, f. 1.)

Ils ont de la faïence :

Ce brouet fut par lui servi sur une assiette. (L. I, f. 18.)

Ils connaissent la peinture. Le singe dit à Jupiter dans *la Besace :*

Mon portrait jusqu'ici ne m'a rien reproché;
Mais pour mon frère l'ours, on ne l'a qu'ébauché:
Jamais, s'il veut m'en croire, il ne se fera peindre. (L. I, f. 7.)

Ils savent compter :

Eux venus, le lion par ses ongles compta. (L. I, f. 6.)

Ils connaissent le nom des artistes fameux. L'âne dit à son camarade :

Vous surpassez Lambert [1]. (L. XI, f. 5.)

Ils ont des meubles comme les nôtres. La fourmi dit à la mouche :

Ni mon grenier, ni mon armoire [2],
Ne se remplit à babiller. (L. IV, f. 3.)

Ils ont une université, des régents, des maîtres ès arts :

Le lion, pour mieux gouverner,
Voulant apprendre la morale,
Se fit un beau jour amener
Le singe, maître ès arts chez la gent animale. (L. XI, f. 5.)

Quant au style de La Fontaine, plus on l'étudie, plus on est forcé de lui rendre hommage. La naïve finesse des expressions et des tours, l'application neuve des proverbes, la propriété singulière des dénominations et des épithètes pittoresques, tout a, chez lui, un charme particulier.

Joignez à cela cette quantité de vers tombés de sa plume, et tellement nés des entrailles de la chose, qu'il ne semble pas qu'on aurait pu avoir

1. Cet âne qui parle de Lambert est trop du siècle. La fable devient invraisemblable si on n'en reporte pas la scène *au temps où les bêtes parlaient.* Lambert était un musicien contemporain de La Fontaine. Il avait la vogue et il était fort recherché dans le monde. Boileau en parle, satire III, dans ce vers :

Nous n'avons,... ni Lambert ni Molière.

2. Il ne fallait pas louer cette armoire qui est de trop. Que la fourmi ait un grenier, on le conçoit; mais on ne saurait lui accorder un mobilier complet. La Fontaine a quelquefois dépassé le but et détruit l'illusion par une fausse assimilation. Ainsi, dans la fable 7 du livre XII, on n'accepte pas cette société de commerce formée par *le Buisson, la Chauve-Souris et le Canard,* ni leurs comptoirs, ni leurs agents, ni leurs registres. L'essence de l'apologue est d'être une image et non une contrefaçon de l'humanité.

d'autres idées sur le sujet : La Fontaine vous paraîtra de plus en plus supérieur.

Nous voyons chez lui l'apologue s'élever et descendre, se plier à tous les genres, prendre tous les tons. Cette variété qu'il sait mettre d'une fable à l'autre, il la met aussi dans les détails de chaque fable, et son style est toujours proportionné aux choses.

Tantôt il a la majesté de l'épopée et l'éclat énergique de l'ode, comme dans ces vers :

> Aurait-il imprimé sur le front des étoiles
> Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles? (L. II, f. 13.)

Tantôt il joint à cet éclat une profonde philosophie :

> Il lit au front de ceux qu'un vain luxe environne
> Que la fortune vend ce qu'on croit qu'elle donne. (*Philémon et Baucis.*)

Tantôt c'est un calme majestueux, une sérénité sublime :

> Rien ne trouble sa fin; c'est le soir d'un beau jour. (*Ibid.*)

> Quand le moment viendra d'aller trouver les morts,
> J'aurai vécu sans soins et mourrai sans remords. (L. XI, f. 8.)

Ailleurs, c'est un trait de gaieté, une saillie :

> Une souris tomba du bec d'un chat-huant :
> Je ne l'aurais pas ramassée,
> Mais un bramin le fit : chacun a sa pensée. (L. IX, f. 7.)

C'est surtout dans le talent de peindre et de rendre les objets comme une glace fidèle, que La Fontaine l'emporte sur tous les poëtes. Voyez comme ces souris

> Mettent le nez à l'air, montrent un peu la tête,
> Puis, rentrent dans leurs nids à rats,
> Puis ressortant, font quatre pas,
> Puis enfin se mettent en quête. (L. III, f. 18.)

Ne voit-on pas aussi le lapin, quand il va prendre le frais à la pointe du jour?

> Il était allé faire à l'aurore sa cour,
> Parmi le thym et la rosée.
> Après qu'il eut brouté, trotté, fait tous ses tours... (L. VII, 16.)

Cette peinture est fraîche et riante comme l'aurore. *Brouté, trotté :* cette répétition de sons qui se confondent, peint merveilleusement la multiplicité des mouvements du lapin.

Voyez décamper l'alouette :

> Et ses petits en même temps,
> Voletants, se culebutants. (L. IV, f. 22.)

Voyez, dans *la Vieille et ses deux Servantes*, cette vieille

S'affubler d'un jupon crasseux et détestable,
Allumer une lampe et courir droit au lit,
Où de tout leur pouvoir, de tout leur appétit,
Dormaient ses deux pauvres servantes.
L'une entr'ouvrait un œil, l'autre étendait un bras. (L. V, f. 6.)

Voyez le portrait que le souriceau fait à sa mère du coq et du chat. Mais ouvrez seulement le livre, et ces peintures vivantes, ces beautés vraies, s'offriront en foule.

Il est encore des beautés plus singulières et plus fines. Tels sont ces heureux rapprochements :

Deux chèvres passent un ruisseau sur une planche :

Je m'imagine voir avec Louis le Grand
Philippe quatre qui s'avance
Dans l'île de la Conférence. (L. XII, f. 4.)

Deux canards proposent à une tortue de la voiturer par l'air en Amérique :

Vous verrez mainte république,
Maint royaume, maint peuple, et vous profiterez
Des différentes mœurs que vous remarquerez;
Ulysse en fit autant. On ne s'attendait guère
A voir Ulysse en cette affaire. (L. X, f. 3.)

Quel art peut enseigner à rire sans grimacer; à rapprocher ainsi les extrêmes sans les dénaturer; à saisir les côtés semblables des objets les plus différents? Qui nous apprendra jusqu'où l'on peut aller dans ce genre, et où il faut s'arrêter; ce qu'on peut se permettre, ce qu'on doit s'interdire?

Il n'y a d'autre maître que le goût; et le goût, dans ce degré, est une sorte d'instinct privilégié qu'on ne peut définir.

Un point de la plus grande importance dans la fable, c'est que la morale soit pure et saine, et qu'elle inspire la vertu et les bonnes mœurs.

La Fontaine n'a pas toujours été attentif à cet égard. Combien de maximes dangereuses ou équivoques ne trouvons-nous pas dans les apologues du bonhomme! Dans *la Chauve-Souris et les deux Belettes*, il prêche en quelque sorte la duplicité :

Le sage dit, selon les gens :
Vive le roi! vive la ligue! (L. II, f. 8.)

Dans *la Cigale et la Fourmi*, il apprend non-seulement à refuser un service, mais à railler dans ses refus.

La maxime qui suit :

Quiconque est loup agisse en loup,
C'est le plus certain de beaucoup, (L. III, f. 5.)

est une maxime inutile à prêcher aux loups, puisqu'ils ne s'en départent jamais, et toutefois mauvaise à débiter aux autres hommes. Au reste, notre fabuliste était sujet à de grandes distractions, et la garde qui le soignait dans sa dernière maladie disait à son confesseur, l'abbé Pouget : « Hé ! ne le tourmentez pas tant, il est plus bête que méchant. Monsieur, Dieu n'aura pas le courage de le damner. »

APPRÉCIATION SOMMAIRE DES PRINCIPALES FABLES CONTENUES DANS LES DOUZE LIVRES DE LA FONTAINE.

Il convient, après cette appréciation générale des procédés poétiques de La Fontaine et des qualités de son génie, de signaler rapidement, dans les douze livres qui composent son recueil, les apologues les plus dignes d'admiration et ceux qui ont paru faibles ou défectueux aux plus habiles critiques. Pour juger sainement, il ne faut pas louer sans discernement.

Les premières fables de La Fontaine, telles que *la Cigale et la Fourmi* (fab. I), *le Corbeau et le Renard* (fab. II), par exemple, sont d'une extrême simplicité, appropriée à l'enfance et de nature à la charmer ; mais le poëte, sans paraître ambitieux, ne tarde pas à prendre un essor plus élevé. Il ne se contente plus de raconter avec enjouement ; l'émotion de son âme se produit bientôt (fab. IV) dans les plaintes du mulet chargé d'argent qui périt où son camarade s'est sauvé, et l'art du poëte dramatique éclate à la fable suivante dans le contraste du *Loup* et du *Chien* (fab. V), décrits tous deux de main de maître, et dans le piquant dialogue qui achève de les faire connaître. Le peintre inimitable paraît aussi dans *l'Hirondelle et les petits Oiseaux* (fab. VIII), et le pinceau le plus habile essayerait vainement d'égaler l'effet pittoresque de ce vers :

> Voyez-vous cette main qui par les airs chemine.

Le Rat de ville et le Rat des champs (fab. IX) n'est qu'une esquisse qui laisse au tableau tracé par Horace toute sa supériorité. La Fontaine a tort en commençant *le Loup et l'Agneau* (fab. X) de dire sans restriction :

> La raison du plus fort est toujours la meilleure ;

car cette maxime brutale est loin de sa pensée ; la fable n'en est

pas moins un modèle de narration, aussi bien que l'échange de politesses perfides entre *le Renard et la Cigogne* (fab. XVIII). Rien n'est plus attendrissant que ce pauvre bûcheron (fab. XVI) tout couvert de ramée qui,

> Gémissant et courbé, marchait à pas pesants
> Et tâchait de gagner sa chaumine enfumée.

Boileau et J.-B. Rousseau se sont mal trouvés d'avoir voulu lutter contre une poésie si naturelle et si émouvante. Mais le chef-d'œuvre de ce livre est, sans contredit, *le Chêne et le Roseau* (fab. XXII), qui réunit à la vérité des mœurs, la simplicité, la grâce et la vigueur du style. La vérité des mœurs à propos d'un arbre et d'une plante! Des caractères dans le règne végétal! voilà un surprenant éloge; cependant rien n'est plus juste, et ce n'est pas le moindre des miracles de l'art de La Fontaine.

Le second livre renferme *le Lion et le Moucheron* (fab. IX), dont le début est si vif, si brusque, si martial : « Va-t'en, chétif insecte, » et où la description du combat est digne de l'épopée par le mouvement et la noblesse du style; *le Lièvre et les Grenouilles* (fab. XIV), charmant apologue qui console les poltrons sans les corriger, et qui instruit par l'analyse d'un sentiment dont les effets sont décrits avec une si piquante vérité. Il faut citer *le Conseil tenu par les Rats* (fab. II), image comique des assemblées qui délibèrent courageusement sans passer de la parole aux actes; *la Chauve-souris et les deux Belettes* (fab. V), quoique la morale en soit fausse, car ce n'est pas le sage, mais le lâche, qui crie, selon les temps : « Vive le Roi! vive la Ligue! » Qui de nous, en lisant l'*Oiseau blessé d'une flèche* (fab. VI), n'a pas été ému de ce cri touchant et sorti du cœur :

> Cruels humains! vous tirez de nos ailes
> De quoi faire voler ces machines mortelles!

Dans *l'Aigle et l'Escarbot* (fab. VIII), même sensibilité, pour les œufs de l'aigle fracassés en son absence,

> Ses œufs, ses tendres œufs, sa plus douce espérance!

Et rien n'est plus dramatique, plus animé que les phases diverses de la vengeance de l'escarbot implacable au souvenir de la mort de Jean Lapin, son ami. La fable de *l'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits* (fab. XIII) n'est rien, mais la digression sur l'astrologie est un morceau philosophique de la plus grande beauté; c'est là que se trouvent ces admirables vers :

> Quant aux volontés souveraines
> De celui qui fait tout, et rien qu'avec dessein,
> Qui les sait que lui seul? Comment lire en son sein?
> Aurait-il imprimé sur le front des étoiles
> Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles?

Un chef-d'œuvre commence le troisième livre, un chef-d'œuvre le termine : *le Meunier, son Fils et l'Ane* (fab. I) est dans toutes les mémoires, ainsi que *le Chat et un vieux Rat* (fab. XVIII); grâce à cette fable, si Rodilard, l'Alexandre des chats, est célèbre, le vieux routier de rat qui « a perdu sa queue à la bataille » partage la gloire de Rodilard pour avoir échappé à ses piéges. Entre ces deux apologues, si souvent cités comme des modèles, La Fontaine a placé *l'Ivrogne et sa Femme* (fab. VII), *la Goutte et l'Araignée* (fab. VIII) et *la Femme noyée* (fab. XVI), qui paraissent peu dignes de lui. Mais on le retrouve dans *les Grenouilles qui demandent un roi,* et qui méritent si bien la grue qui les croque, pour n'avoir pas conservé leur premier gouvernement; dans *le Renard et le Bouc* (fab. V), où la sottise de ceux qui ont moins de jugement que de barbe au menton est si bien peinte; dans *l'Aigle, la Laie et la Chatte* (fab. V), qui inspire plus de haine contre la fourberie que ne le ferait le plus éloquent des sermons; enfin dans *le Lion devenu vieux* (fab. XIV), excellente leçon, quoique depuis lors l'âne ait continué de donner son coup de pied aux puissances déchues.

Les plus belles fables du quatrième livre sont, sans contredit : *le Jardinier et son Seigneur* (fab. IV), scène comique et morale supérieurement tracée; *l'Ane et le petit Chien* (fab. V), tableau de genre non moins plaisant, et qui donne lieu à tant d'applications, car le nombre n'est pas petit des lourdauds qui visent à la grâce et qui « forcent leur talent; » *le Loup, la Mère et l'Enfant* (fab.

XVI); *le Vieillard et ses Enfants* (fab. XVIII), apologue remarquable par la noblesse soutenue et la gravité du style; *l'Avare qui a perdu son trésor* (fab. XX), où le dialogue est digne de Molière; *l'OEil du Maître* (fab. XXI) est encore un tableau achevé; mais aucune de ces fables n'égale *l'Alouette et ses petits avec le Maître d'un jardin* (fab. XXII), qui prend place parmi les chefs-d'œuvre du genre. C'est un tableau plein de mouvement et de vérité, où tout est action et image.

Le cinquième livre est peut-être moins riche que les précédents; on y remarque cependant le préambule de la fable première, *le Bûcheron et Mercure*, où le poëte livre le secret de son art et de sa supériorité, en disant, tout modeste qu'il est :

> Je fais de cet ouvrage
> Une ample comédie à cent actes divers
> Et dont la scène est l'univers.
> Hommes, dieux, animaux, tout y fait quelque rôle.

Le Pot de terre et le Pot de fer (fab. II), *le Satyre et le Passant* (fab. VII), *la Montagne qui accouche* (fab. X), sont des esquisses négligées; mais *le Cheval et le Loup* (fab. VIII), *le Laboureur et ses Enfants* (fab. IX), *le Cerf et la Vigne* (fab. XV), sont dignes de La Fontaine. Tout son talent de poëte et de moraliste brille dans *l'Aigle et le Hibou* (fab. XVIII), comme dans *l'Ours et les deux Compagnons* (fab. XX), imité de l'historien Comines; *l'Ane portant des reliques* (fab. XIV) et *l'Ane vêtu de la peau du Lion* (fab. XXI) sont de bonnes épigrammes en action dont le trait porte coup contre bien des gens; *les Oreilles du Lièvre* (fab. IV) et *le Renard ayant la queue coupée* (fab. V) sont encore de piquantes satires.

Une des plus agréables compositions de La Fontaine, *la Jeune Veuve* (fab. XXI), termine le sixième livre; ce n'est pas une fable, mais une esquisse de mœurs de la touche la plus délicate : le style en est plein de grâce et d'harmonie, et il n'y a pas un trait qui dépare ce délicieux tableau. *Phébus et Borée* (fab. III) offre un contraste poétiquement exprimé entre l'impuissante fureur du vent et la douceur victorieuse du soleil. *Le Cochet, le Chat et le Souriceau* (fab. V) est une peinture achevée; *le Mulet se vantant*

de sa généalogie (fab. VII) appartient au genre satirique : ce mulet, qui avait eu beaucoup de modèles, a toujours des imitateurs. *Le Vieillard et l'Ane* (fab. VIII), *le Soleil et les Grenouilles* (fab. XII) ont un sens politique, et ont passé pour des allusions téméraires : la maxime « Notre ennemi, c'est notre maître, » n'est ni d'un courtisan, ni d'un citoyen, c'est une boutade d'esclave ; les plaintes des grenouilles craignant que le soleil n'eût des enfants provoquaient une application d'autant plus facile que Louis XIV avait pris le soleil pour emblème. *Le Cerf se voyant dans l'eau* (fab. IX) apprend à ne pas mépriser l'utile, et *le Lièvre et la Tortue* (fab. X) offre une leçon, trop souvent perdue, à l'usage des jeunes gens :

Rien ne sert de courir, il faut partir à temps.

Il n'y a pas de plus profitable enseignement que *le Charretier embourbé* (fab. XVIII), ni de meilleure devise à prendre dans la vie que cette moralité : « Aide-toi, le ciel t'aidera. » *Le Charlatan* (fab. XIX) est une bonne plaisanterie, mise en scène avec beaucoup d'art : la promesse de transformer les ânes en docteurs ne doit pas être faite à bref délai. *L'Ane qui se plaint de ses maîtres* (fab. XI) n'a pas tout à fait tort, et l'apologue où il figure prouverait tout au plus qu'il n'est pas facile de rencontrer de bons maîtres. On ne voit pas pourquoi La Fontaine a déparé ce livre en y plaçant l'allégorie froidement épigrammatique de *la Discorde* (fab. XX) ; si c'est pour nous apprendre qu'il faisait mauvais ménage, la confidence est superflue. Nous ne lui savons aucun gré d'avoir donné pour père à la Discorde *Tien-et-mien*, dont on ne se figure pas aisément les traits ; il ne convenait pas de qualifier et de symboliser ainsi la propriété, origine de bien des procès, à la vérité, mais principe de la durée des sociétés et source de la prospérité des États.

Le septième livre des fables s'ouvre par *les Animaux malades de la peste*, qui passent à juste titre pour un des chefs-d'œuvre de la langue. Nulle part le poëte n'a été mieux inspiré. Ce sujet, qu'il a transformé, il l'avait reçu des prédicateurs du moyen âge qui en avaient fait un emblème de la double balance des confesseurs, indulgents pour les péchés des grands, inexorables aux peccadilles

des faibles. La Fontaine en fait une image de la justice séculière; il donne la peste pour motif à la réunion du conseil du roi des animaux, qui débute par s'accuser lui-même. Le sujet, ainsi modifié, devient une véritable création. La décision est prise par le conseil tout entier, sous la présidence du lion, et dans l'intention d'apaiser le courroux du ciel. Cette combinaison donne au sujet une unité et un intérêt qui manquent à la donnée primitive, où les confessions successives ne se rattachent pas à une cause unique. *Le Rat qui s'est retiré du monde* (fab. III) a moins d'importance que *les Animaux malades de la peste*, mais une égale perfection; on peut en dire autant du *Coche et la Mouche* (fab. IX), où la description est une peinture, et l'harmonie des vers une imitation des actes et des mouvements. Le même mérite de pittoresque et d'harmonie imitative se trouve au même degré dans *la Laitière et le Pot au lait* (fab. X), et la souplesse du talent de La Fontaine éclate par le contraste des deux sujets; car la marche de la laitière est aussi vive, preste et dégagée, que la montée du coche est lente et laborieuse[1]. *Le Chat, la Belette et le petit Lapin* (fab. XVI) soutient le parallèle avec les fables précédentes : même vérité de mœurs, peinture également habile des caractères, perfection du langage, plénitude et variété d'harmonie. *Le Héron* (fab. IV) est à une faible distance de ces chefs-d'œuvre, et il a pour commentaire *la Fille* (fab. V), qui n'est pas une fable, mais un récit moral et satirique également irréprochable. *Les Souhaits* (fab. VI), *l'Homme qui court après la Fortune* (fab. XII), *les deux Coqs* (fab. XIII),

1. On peut comparer. Quelle lenteur, quel effort d'un côté :

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un coche :
L'attelage suait, soufflait, était rendu.

Et de l'autre quelle vivacité :

Perrette sur sa tête ayant un pot au lait
Bien posé sur un coussinet,
Prétendait arriver sans encombre à la ville.
Légère et court vêtue, elle allait à grands pas,
Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile,
Cotillon simple et souliers plats.

seraient plus remarqués s'ils n'étaient comme éclipsés par le nombre et l'éclat des modèles qui distinguent ce septième livre, le plus riche de tous en chefs-d'œuvre.

La Mort et le Mourant, qui commence le huitième livre, est une des plus belles et certainement la plus grave et la plus pathétique des fables de La Fontaine. Ces vers sur la nécessité de la mort :

> Défendez-vous par la grandeur,
> Alléguez la beauté, la vertu, la jeunesse;
> La Mort ravit tout sans pudeur :
> Un jour le monde entier accroîtra sa richesse;

sont de la plus haute éloquence. Ceux-ci sont également beaux et touchants :

> Tu murmures, vieillard! Vois ces jeunes mourir;
> Vois-les marcher, vois-les courir
> A des morts, il est vrai, glorieuses et belles,
> Mais sûres cependant, et quelquefois cruelles.

Après cette poésie émue et pénétrante, quelle surprise et quel charme de trouver la scène si vive et si enjouée du *Savetier et du Financier* (fab. II), où la sensibilité se fait jour encore par des traits tels que celui-ci :

> Plus de chant : il perdit la voix
> Du moment qu'il gagna ce qui cause nos peines.

Ce même livre renferme encore deux récits qu'on peut compter parmi les modèles : c'est *le Rat et l'Huître* (fab. IX) et *l'Ours et l'Amateur des jardins* (fab. X). Dans *Jupiter et les Tonnerres* (fab. XX) on admire la vivacité, la noblesse et l'harmonie d'une suite non interrompue de vers de sept syllabes, grâce à l'habileté du poëte dans l'emploi d'un rhythme à syllabes impaires qui semble repousser la mélodie; La Fontaine a su le rendre musical. *Les Obsèques de la Lionne* (fab. XIV) offrent aussi des vers d'une harmonie enchanteresse :

> ..... Chétif hôte des bois!
> Tu ris? tu ne suis pas ces gémissantes voix!

et dans la réponse du Cerf :

> Votre digne moitié, couchée entre les fleurs,
> Tout près d'ici m'est apparue :
> Et je l'ai d'abord reconnue.
> Ami, m'a-t-elle dit, garde que ce convoi,
> Quand je vais chez les dieux, ne t'oblige à des larmes ;
> Aux champs Élysiens j'ai goûté mille charmes,
> Conversant avec ceux qui sont saints comme moi.

Qu'on oppose à la douceur de ces vers l'énergie de cette apostrophe, au début du *Loup et le Chasseur* (fab. XXVII) :

> Fureur d'accumuler, monstre de qui les yeux
> Regardent comme un point tous les bienfaits des dieux.

Qu'on rapproche de cette douceur et de cette énergie la gravité philosophique de ce passage de *Démocrite* (fab. XXVI) :

> Non content de ce songe, il y joint les atomes,
> Enfants d'un cerveau creux, invisibles fantômes,
> Et mesurant les cieux sans bouger d'ici-bas,
> Il connaît l'univers et ne se connaît pas.

Le Lion, le Loup et le Renard (fab. III) est, comme *les Obsèques de la Lionne,* une image de la cour, et par conséquent une satire. C'est là que le loup, en courtisan madré,

> Daube, au coucher du roi,
> Son camarade absent;

et que le camarade, de retour (il est vrai que c'est le renard), fait écorcher vif le daubeur qui l'a desservi. *Les Femmes et le Secret* (fab. VI), tableau piquant de commérage; *le Chien qui porte à son cou le dîner de son Maître* (fab. VII), image de la contagion du vice sur la probité même, dans les temps de corruption et de curée ; *l'Avantage de la Science* (fab. XIX) et *l'Éducation* (fab. XXIV), développements de deux vérités morales toujours confirmées par l'expérience : toutes ces fables, bien qu'en deçà de la perfection, méritent encore d'être citées.

Au commencement du livre neuvième, *les deux Pigeons* (fab. II) sont une œuvre du premier ordre. Il n'y a dans aucun genre et dans aucune langue de peinture plus vraie ni plus

touchante de l'amitié. Ce sentiment que le poëte exprime si bien, on comprend qu'il en est pénétré, et il l'inspire pour lui-même. Qui douterait du cœur de celui qui a dit :

.... Qu'allez-vous faire ?
Allez-vous quitter votre frère.
L'absence est le plus grand des maux.
Non pas pour vous, cruel ! Au moins que les travaux,
Les dangers, les soins du voyage,
Changent un peu votre courage.
Encor, si la saison s'avançait davantage.
Attendez les zéphyrs. Qui vous presse ? Un corbeau
Tout à l'heure annonçait malheur à quelque oiseau.

Le Berger et son Troupeau (fab. XVIII) est une pièce de tout point irréprochable. Il y a peu d'oraisons funèbres aussi sincères et plus pathétiques que celle de Robin Mouton. Entre ces deux modèles accomplis, nous trouvons d'autres morceaux d'un ordre inférieur, sans doute, mais dignes encore d'être lus et goûtés. *Le Gland et la Citrouille*, cette piquante démonstration de la Providence, *le Statuaire et la Statue de Jupiter*, où le poëte, par un mouvement d'une brusquerie heureuse, passe si naturellement de l'enjouement au sublime[1]; *l'Écolier*, *le Pédant et le Maître d'un Jardin*, plaisante image du pédantisme; enfin *l'Huître et les Plaideurs*, qui devrait avoir ruiné la chicane, si les plaideurs n'étaient pas incorrigibles. *Le Trésor et les deux Hommes*, quoiqu'il n'y ait pas unité de but, et que ce soit plutôt un conte qu'une fable; *le Singe et le Chat*, ou plutôt *Bertrand et Raton*, types durables des habiles et des niais, dans l'industrie, la science et la politique : toutes ces esquisses de maître, passeraient pour des pièces incomparables, si La Fontaine ne nous avait appris qu'on peut faire mieux. Mais il faut avouer en toute franchise que *le Cierge* (fab. XII) ne vaut absolument rien. Le sujet est mal imaginé, et La Fontaine aurait dû le laisser à Abstémius;

1. Sera-t-il dieu, table, ou cuvette ?
Il sera dieu ! même je veux
Qu'il ait en sa main un tonnerre.
Tremblez, humains ! faites des vœux ;
Voilà le maître de la terre !

l'exécution est également faible. Le cierge, comparé d'abord à Empédocle, et devenant ensuite un Empédocle de cire, est dans le goût de La Motte, qui appelle un chou *phénomène potager*, et un cadran, *greffier solaire*. Quelle froide plaisanterie que le vers suivant :

Ce cierge ne savait grain de philosophie.

Évidemment La Fontaine n'était pas bien éveillé quand il le fit :

.... Quandoque bonus dormitat Homerus.

Ajoutons encore que *la Souris métamorphosée en fille* (fab. VII) est d'un goût fort équivoque.

La seconde fable du dixième livre, *l'Homme et la Couleuvre*, réunit tous les genres d'éloquence. C'est le procès fait à l'humanité au nom des animaux et même des arbres. Rien n'est plus nerveux, plus logique, plus pathétique que ce réquisitoire en trois parties qui abaisse l'homme au-dessous du serpent sur les degrés de l'échelle morale. Ces terribles conclusions, le poëte les restreint à l'ingratitude des grands, et la passion qui fermente dans ce terrible apologue donne à penser que La Fontaine, malgré son détachement de toute ambition et de toute servitude, sentait vivement au fond du cœur le contre-coup de l'orgueil, de la dureté, de l'égoïsme hautain et impassible, qui atteignent les serviteurs dévoués des puissants de la terre. Quoi qu'il en soit, cette fable est admirable d'amer dédain, de raillerie poignante, de ressentiment contenu, de dignité dans la plainte, de compassion aux souffrances; et, dans l'expression, de noble et sévère poésie. Avant ce plaidoyer en faveur de la moralité des animaux comparée à l'injustice des hommes, La Fontaine avait pris en main la défense de leur esprit. Sous le titre des *Deux Rats, le Renard et l'OEuf* (fab. I), il combat par une série d'exemples le système de Descartes qui refuse l'intelligence aux animaux pour en faire des automates et des machines. Jamais cause ne fut plus habilement et plus poétiquement plaidée. C'est aussi que La Fontaine aimait tendrement sa clientèle; et il avait raison, car elle lui a donné une gloire qui ne périra pas. Citons encore *la Tortue et les deux Canards* (fab. III), qui nous font voir, aussi vivement que des couleurs étendues sur la toile par la magie d'un habile pin-

ceau, un voyage aérien suivi d'une terrible catastrophe ; *le Berger et le Roi* (fab. x), qui est un traité en action de philosophie morale ; *les Lapins* (fab. xv), tableau d'une vérité frappante et dont l'objet reste gravé dans l'imagination par l'art du poëte ; *le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils du Roi* (fab. xvi), qui termine convenablement le dixième livre par une leçon analogue à celle de *l'Avantage de la Science*. On pourrait l'appeler l'*Avantage d'un Métier*. C'est comme un prélude à la pédagogie de J. J. Rousseau, qui veut que les bras de son Emile puissent assurer son existence. Il est bon de tout prévoir quand on peut tout perdre. Or, cela arrive, même sans révolution.

Le onzième livre, composé de fables que La Fontaine écrivit lorsqu'il approchait de la vieillesse (à deux ou trois années près, il était sexagénaire), renferme encore deux chefs-d'œuvre : *le Paysan du Danube* (fab. vii) et *le Vieillard et les trois jeunes Hommes* (fab. viii) ; on peut même y ajouter, sans témérité, *le Songe d'un habitant du Mogol* (fab. iv). Le discours du paysan du Danube abonde en traits de mâle éloquence, dignes de la tribune antique. Le début rappelle l'exorde du discours de Démosthène sur la Couronne :

> Je supplie avant tout les dieux de m'assister.

L'orateur athénien avait dit : « Avant tout, je supplie tous les dieux et toutes les déesses, etc. » Quelle énergie dans ce vers souvent cité :

> Rien ne suffit aux gens qui nous viennent de Rome.

Quel élan et quelle menace dans ceux-ci :

> Craignez, Romains, craignez que le ciel quelque jour
> Ne transporte chez vous les pleurs et la misère, etc. ;

n'entend-on pas gronder le murmure précurseur de l'invasion des barbares? Rien de plus touchant que le langage du bon vieillard aux trois jouvenceaux qui le blâment de planter à son âge :

> Mes arrière-neveux me devront cet ombrage.

Le songe d'un habitant du Mogol est d'une grande hardiesse dans la fable, car cet ermite, entouré de feux pour être allé faire sa

cour aux vizirs, devait donner à penser aux prélats qui ne résidaient pas. L'épilogue de cet apologue, imité de Virgile, est plein de charme :

> Solitude, où je trouve une douceur secrète,
> Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais
> Loin du monde et du bruit goûter l'ombre et le frais!
> Oh! qui m'arrêtera sous vos sombres asiles!

On peut encore louer la touche vigoureuse du *Lion* (fab. I), et notamment ces vers :

> Apaisez le lion : seul il passe en puissance
> Ce monde d'alliés vivant sur notre bien ;
> Le lion en a trois qui ne lui coûtent rien :
> Son courage, sa force, avec sa vigilance.

Il y a des détails pleins de grâce dans *les Dieux voulant instruire un fils de Jupiter* (fab. II) et des traits de haute poésie dans *le Fermier, le Chien et le Renard* (fab. III). En somme, on voit que le génie du poëte n'a pas faibli.

La décadence est sensible dans le douzième livre, formé d'apologues que La Fontaine composa entre 1679 et 1694. Au terme de cette période de quinze années il avait 73 ans, et il n'est pas étonnant qu'à cet âge la verve se ralentisse et que la veine se glace un peu. Cependant on reconnaît encore la manière, et, à un certain degré, le talent du poëte dans *les Compagnons d'Ulysse* (fab. I), dans *le Thésauriseur et le Singe* (fab. III), dans *les deux Chèvres* (fab. IV). *Le vieux Chat et la jeune Souris* (fab. V) est un charmant badinage, et on s'étonne de trouver tant de grâce chez un poëte septuagénaire. *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat* (fab. XV) nous rend presque La Fontaine tout entier : il est vrai qu'il écrit pour madame de La Sablière, et que la reconnaissance qui lui échauffe le cœur rajeunit son talent. On retrouve dans *la Forêt et le Bûcheron* (fab. XVI) la même sensibilité qui lui faisait écrire trente ans auparavant *l'Oiseau blessé d'une flèche* : c'est la même pensée, la même émotion, et presque le même style. Enfin, malgré l'affaiblissement que l'âge amène fatalement, La Fontaine demeure jusqu'au bout le maître de l'apologue, et lorsque dans sa dernière fable, tirée de *la Vie des Pères*

du désert[1], *le Juge arbitre*, *l'Hospitalier et le Solitaire* (fab. XXVII), il nous dit :

Pour vous mieux contempler demeurez au désert,

on reconnaît l'accent et l'âme du poëte qui a si bien peint la nature, parce qu'il n'a jamais cessé de l'aimer et de l'interroger.

Philémon et Baucis, qu'on place habituellement à la suite des fables, est encore un ouvrage de la vieillesse de La Fontaine : mais pour ce sujet doux et grave, l'âge lui communique seulement le calme religieux et la sérénité qui conviennent à la matière ; aussi ce récit est-il au rang des chefs-d'œuvre. Ovide, que La Fontaine imite, quoique plus discret que de coutume, altère un peu par des jeux d'esprit et quelques excès de verve la noble simplicité du tableau ; dans La Fontaine tout est pur, mesuré, harmonieux : ces deux vieillards, Philémon et Baucis, tels qu'il les peint, sont des hôtes dignes de recevoir le maître des dieux, et leur chaumière, asile de vertus modestes, est déjà un temple avant que ses murs aient

Changé leur frêle enduit aux marbres les plus durs.

C'est de tout point l'œuvre d'un sage, chez qui le calme de l'âme laisse moins de feu, mais donne plus de lumière à l'imagination. Quels vers que ceux-ci :

L'humble toit est exempt d'un tribut si funeste.
Le sage y vit en paix et méprise le reste ;
Content de ses douceurs, errant parmi les bois,
Il regarde à ses pieds les favoris des rois ;
Il lit, au front de ceux qu'un vain luxe environne,
Que la fortune vend ce qu'on croit qu'elle donne.
Approche-t-il du but, quitte-t-il ce séjour,
Rien ne trouble sa fin : c'est le soir d'un beau jour.

Il convient de recueillir ici quelques passages des fables où La Fontaine nous montre par son exemple comment il faut imiter les anciens. On verra qu'il pratique la règle qu'il s'est imposée lorsqu'il a dit :

Mon imitation n'est pas un esclavage.

1. Par Arnauld d'Andilly.

Voyons d'abord comment Virgile l'a inspiré. Ces beaux vers qui terminent la fable XII du Ier livre, *le Chêne et le Roseau* :

Le vent redouble ses efforts
Et fait si bien, qu'il déracine
Celui de qui la tête au ciel était voisine
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts,

ne sont pas une traduction, mais une double réminiscence, car Virgile a dit dans les *Géorgiques* (liv. II, v. 291) :

Quæ quantum vertice ad auras
Æthereas, tantum radice ad Tartara tendit;

et dans l'*Énéide* (liv. IV, v. 177), en parlant de la Renommée :

Ingrediturque solo, et caput inter nubila condit.

Il modifie encore le texte de Virgile : *Pauci quos œquus amavit Juppiter* (*Æn.*, liv. IV, v. 129), en disant :

Peu de gens que le ciel chérit et gratifie. (L. IV, f. 5.)

La belle expression de Virgile *Luxuriem segetum tenera depascit in herba* (*Géorg.*, liv. I, v. 112) n'est-elle pas merveilleusement reproduite dans ce passage :

Dieu permet aux moutons
De retrancher l'excès des prodigues moissons. (L. IX, f. 2.)

Ne retrouve-t-on pas l'empreinte de ces vers des *Géorgiques* (liv. II, v. 401) :

Redit agricolis labor actus in orbem,
Atque in se sua per vestigia volvitur annus,

dans ceux-ci (*l'Homme et la Couleuvre*, liv. X, f. 2) :

Il dit que du labeur des ans
Pour nous seuls il portait les soins les plus pesants,
Parcourant, sans cesser, ce long cercle de peines
Qui, revenant sur soi, ramenait dans nos plaines
Ce que Cérès nous donne et vend aux animaux.

L'intraduisible *Frigus captabis opacum* (*Eclog.* I, v. 53) ne passe-t-il pas tout entier, expression et sentiment, dans ces vers :

Ne pourrai-je jamais
Loin du monde et du bruit goûter l'ombre et le frais! (L. XI, f. 4.)

et ne retrouve-t-on pas, au moins en partie :

O qui me gelidis in vallibus Hæmi
Sistat, et ingenti ramorum protegat umbra (*Géorg.* liv. II, v. 88) ;

dans

Oh ! qui m'arrêtera sous vos sombres asiles ! (L. XI, f. 4.)

Quant au *Seris factura nepotibus umbram* (*Géorg.*, liv. II, v. 58), on le revoit, sans désavantage, dans

Mes arrière-neveux me devront cet ombrage. (L. XI, f. 8.)

Les ombres qui grandissent en tombant des montagnes, à la fin de la première églogue :

Majoresque cadunt altis de montibus umbræ,

nous sont rendues dans *Philémon et Baucis*, où nous lisons :

Et déjà les vallons
Voyaient l'ombre en croissant tomber du haut des monts.

La Fontaine a glané aussi dans Horace; car si celui-ci a dit (liv. I, od. 4) :

Vitæ summa brevis spem nos vetat inchoare longam,

notre poëte exprimera la même idée non moins heureusement :

Quittez le long espoir et les vastes pensées. (L. XI, f. 8.)

Le Jupiter qu'Horace nous représente, *cuncta supercilio movens* (liv. III, od. 5), nous le revoyons dans *Philémon et Baucis :*

Jupiter leur parut avec ces noirs sourcils
Qui font trembler les cieux sur leurs pôles assis.

Les fragments de Varron ont aussi fourni de beaux vers à La Fontaine :

Le plus terrible des enfants
Que le Nord eût porté jusque-là dans ses flancs,

dérive de l'auteur des *Satires Ménippées*, qui a dit :

Venti phrenetici septentrionum filii ;

et le début de *Philémon et Baucis :*

Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux,

vient évidemment de ces vers du même poëte :

Non fit thesauris non auro pectu' solutum,

Non animis demunt curas ac relligiones
Persarum montes, non divitis atria Crassi.

La Fontaine, comme Molière, prenait son bien où il le trouvait; mais ce n'est pas le seul rapport que le fabuliste ait avec notre grand comique. Chamfort a rapproché ces deux hommes de génie, tous deux disciples de l'antiquité et de la nature, tous deux imitateurs et originaux. On nous saura gré de reproduire, en terminant, cet ingénieux parallèle :

Molière, dans chacune de ses pièces, ramenant la peinture des mœurs à un objet philosophique, donne à la comédie la moralité de l'apologue; La Fontaine, transportant dans ses fables la peinture des mœurs, donne à l'apologue une des grandes beautés de la comédie, les caractères. Doués tous les deux au plus haut degré du génie d'observation, génie dirigé dans l'un par une raison supérieure, guidé dans l'autre par un instinct non moins précieux, ils descendent dans le plus profond de nos travers et de nos faiblesses ; mais chacun, selon la double différence de son genre et de son caractère, les exprime différemment.

Le pinceau de Molière doit être plus énergique et plus ferme, celui de La Fontaine plus délicat et plus fin. L'un rend les grands traits avec une force qui le montre comme supérieur aux nuances ; l'autre saisit les nuances avec une sagacité qui suppose la science des grands traits. Le poëte comique semble s'être plus attaché aux ridicules, et a peint quelquefois les formes passagères de la société. Le fabuliste semble s'adresser davantage aux vices, et a peint une nature encore plus générale : le premier me fait plus rire de mon voisin ; le second me ramène plus à moi-même. Celui-ci me venge davantage des sottises d'autrui ; celui-là me fait mieux songer aux miennes. L'un semble avoir vu les ridicules comme un défaut de bienséance choquant pour la société ; l'autre, avoir vu les vices comme un défaut de raison fâcheux pour nous-mêmes. Après la lecture du premier, je crains l'opinion publique; après la lecture du second, je crains ma conscience.

Enfin, l'homme corrigé par Molière, cessant d'être ridicule, pourrait devenir vicieux; corrigé par La Fontaine, il ne serait plus vicieux, ni ridicule, il serait raisonnable et bon, et nous nous trouverions vertueux, comme La Fontaine était philosophe sans s'en douter.

BOILEAU.

(1636-1711.)

Nicolas Boileau Despréaux[1], fils de Gilles Boileau, greffier à la grand chambre, naquit, le 1er novembre 1636, à Crosnes, petit village voisin de Villeneuve-Saint-Georges, à quatre lieues de Paris, dans une maison de campagne qui était un bien de famille. C'est à tort, et non sans intention, que quelques biographes le font naître rue de Harlay, dans la chambre même où le chanoine Gillot avait composé la première partie de la *Satire Ménippée*, et non loin de la Sainte-Chapelle. On trouvait piquant de placer le berceau d'un auteur de satires dans un lieu où l'esprit satirique avait déjà soufflé, et la naissance du poëte qui a chanté le *Lutrin* dans le voisinage de l'église où figurait ce célèbre pupitre. L'enfance de Boileau n'aurait pas inspiré cette légende poétique et mensongère, car elle n'annonçait ni un satirique ni un poëte héroï-comique; pesant et taciturne, il faisait dire à son père qu'il serait un bon garçon, ne médisant jamais de personne. Le fait est qu'il ne fut pas méchant, et que, comme il l'a prétendu plus tard, il

> Fit, sans être méchant, ses plus grandes malices.

Ses études, commencées au collége d'Harcourt, s'achevèrent au collége de Beauvais, où il eut pour professeur de rhétorique M. Sévin, qui reconnut le premier le germe de son talent pour la poésie, et se plut à le cultiver. De là quelques vers de collége, et une tentative prématurée de tragédie qui aurait eu pour héros de grands personnages, d'après ce vers que Boileau avait retenu, et dont il plaisantait :

> Géants, arrêtez-vous!
> Gardez pour l'ennemi la fureur de vos coups.

Sa famille, nourrie dans le palais, et qui ne voyait rien au-dessus de

1. Le surnom de Despréaux est tiré d'un *pré* situé au bout du jardin de la maison où Boileau est né.

la chicane, le poussa sur les bancs de l'école de droit, et dans une étude de procureur, où il eut l'avantage de passer pour incapable. Toutefois, il fut reçu avocat le 4 décembre 1656. Du barreau, qu'il lui avait suffi d'entrevoir pour s'en dégoûter, il se laissa conduire à la Sorbonne, où il ne resta pas longtemps; mais il tira de ce contact avec la théologie un bénéfice ecclésiastique de huit cents livres de rente. Il en toucha les revenus pendant huit ou neuf ans, et il les restitua loyalement lorsqu'il se vit engagé sans retour dans le siècle par ses succès poétiques.

Sa vocation, longtemps entravée par la prudence paternelle, qui

Vit en frémissant
Dans la poudre du greffe un poëte naissant,

fut encore contrariée par la jalousie d'un frère aîné, Gilles Boileau, qui, se mêlant de vers et d'ailleurs fort ombrageux et caustique, traitait d'impertinent son cadet qui osait lui faire concurrence. Despréaux finit par s'émanciper : son père mourut, son frère entra à l'Académie, et Nicolas commença résolument sa campagne contre les académiciens Chapelain, Scudéri et Cotin. Il débuta par la satire, et il eut l'adresse d'y mêler la louange en l'honneur de Louis XIV, qui aimait assez qu'on se moquât des autres, à charge de lui rendre hommage : Molière avait eu à ce prix le droit de rire des courtisans, et même des hypocrites. Boileau, au nom du goût outragé et méconnu, siffla les méchants auteurs. Il avait un rude combat à livrer; car, bien que Corneille eût fait applaudir des chefs-d'œuvre de poésie dramatique, que Pascal eût porté la prose française à sa perfection, et que Molière, sur le théâtre comique, fît une guerre à outrance aux travers de ce monde, Chapelain n'en était pas moins l'arbitre des jugements et des faveurs littéraires; Cotin brillait parmi les beaux esprits; Mlle de Scudéri composait et faisait lire ses interminables romans, où elle faussait l'histoire et la passion; Scarron n'avait pas moins de partisans que Molière; la manie du fatras épique régnait encore parmi les rimeurs; en un mot, la règle manquait pour tous, et le plus grand nombre se fourvoyait.

Les premières *Satires* de Boileau sont les plus faibles de ses ouvrages; mais elles n'ont pas été inutiles, et elles ont le mérite de

la correction continue du langage et d'une versification régulière. Leur triomphe fut de déconsidérer de mauvais écrivains qui passaient pour excellents : on craignit dès lors de les louer, quand à l'éloge pouvaient s'opposer des vers au tour facile, au trait piquant, et que la mémoire conservait pour la riposte. Les sept premières satires, *sanctifiées*, c'est l'expression de Boileau, par un discours au roi, parurent chez Barbin en 1666. Boileau avait alors vingt-sept ans. Il était déjà lié d'amitié avec le jeune Racine, qui venait de produire *les Frères ennemis* et *Alexandre*. Si *Andromaque*, qui suivit, s'élève si haut au-dessus de ces deux essais, les sévères conseils de Boileau n'y sont pas étrangers : il avait appris à son ami ce que vaut le travail, *limæ labor et mora*, et que le beau est inséparable du vrai. Le génie et l'âme de Racine firent le reste.

Boileau composa sa première satire à vingt-quatre ans ; il en avait trente-trois lorsqu'il écrivit sa première *épître*. A la même époque, il commença *l'Art poétique*, et à trente-huit ans, il publiait les quatre premiers chants du *Lutrin*[1] (1674). Cette période de quatorze ans enferme la naissance, les progrès et l'apogée de son talent. Son premier chef-d'œuvre, la satire IX, *A mon esprit*, correspond à sa trente et unième année. Ainsi, sept ans ont suffi à la composition des ouvrages qui feront vivre le nom de Boileau aussi longtemps que la langue française. Au delà de quarante ans, date de sa huitième épître, sa force a diminué ; seulement on la retrouve, mais gâtée par l'hyperbole, dans la dixième satire, *Sur les Femmes*, qu'il acheva à cinquante-six ans. L'année précédente, il avait eu l'imprudence de célébrer dans une *ode* malencontreuse *le Siége de Namur* : c'était tenter bien tard le genre lyrique, qui demande un feu que Boileau n'avait pas eu même dans sa jeunesse. Il eut le malheur de se remettre encore à l'œuvre à soixante-trois ans, et sa verve épuisée produisit la satire de *l'Equivoque*[2], qui lui démontra, comme à tout le monde, que s'il savait encore versifier, il avait cessé d'être poëte.

Les succès de Boileau attirèrent de bonne heure sur lui les re-

1. *L'Art poétique*, commencé en 1669, fut achevé en 1674. Les deux derniers chants du *Lutrin* parurent en 1683. Boileau avait alors quarante-sept ans.

2. De la triste *Équivoque* il rougit d'être père. (*Voltaire.*)

gards de Louis XIV. Il obtint une pension sans l'entremise de Chapelain, et fut nommé, en même temps que Racine, historiographe du roi (1677); il parut quelquefois à la suite des armées pour être témoin des exploits qu'il avait charge de raconter, mais il ne semble pas qu'il s'en soit sérieusement occupé. Appelé souvent auprès du roi et de madame de Maintenon, il y réussissait moins que Racine, parce qu'il n'avait pas comme celui-ci la discrétion de ne jamais parler de ses vers. Il eut aussi l'imprudence à deux reprises de parler de Scarron, et de dire ce qu'il pensait de ce poëte burlesque devant sa veuve et son royal successeur. Quoi qu'il en soit, sa franchise un peu brusque le faisait estimer, et lorsqu'après la mort de Racine il se présenta devant Louis XIV, le roi voulut bien lui dire qu'il aurait chaque semaine une heure de libre pour s'entretenir avec lui. Boileau profita rarement de la permission, et on ne voit pas qu'on l'ait fort pressé d'en user.

Le roi voulut en 1683 que Boileau, âgé de quarante-sept ans, fût de l'Académie; il y entra en même temps que La Fontaine. La mort avait emporté Chapelain, Scudéri, Cotin, Saint-Amant, ses principales victimes, mais il trouvait encore parmi ses nouveaux confrères Boyer [1], Quinault [2] et l'abbé Tallemant [3], qu'il n'avait pas épargnés : aussi témoigna-t-il quelque étonnement en entrant dans cette compagnie d'où « tant de fortes raisons semblaient devoir à jamais l'exclure [4]. » Racine l'y attendait depuis onze ans. Là les deux amis firent cause commune et défendirent bravement l'antiquité, dont ils avaient étudié et égalé les chefs-d'œuvre, contre les attaques de Perrault.

Après avoir publié *le Lutrin* et *l'Art poétique*, Boileau donna presque immédiatement sa traduction du *Traité du Sublime*, attribué à Longin. Ce travail, malgré quelques imperfections, prouve que Boileau s'était familiarisé avec la littérature des Grecs comme avec celle des Latins, et on y trouve d'excellentes

1. Boyer est à Pinchène égal pour le lecteur.

2. La raison dit Virgile, et la rime Quinault.

3. Et le sec traducteur du français d'Amyot.

L'abbé François Tallemant avait fait après et sur Amyot une nouvelle traduction des œuvres morales de Plutarque.

4. Exorde du *Remerciment à MM. de l'Académie française.*

pages de prose. Les courts fragments d'Homère et d'Eschyle, reproduits en beaux vers, montrent qu'il sentait vivement les beautés de la poésie grecque, et qu'il était capable de les transporter dans notre langue. Il est à regretter qu'il n'ait pas entrepris dans ce genre un travail de longue haleine. Une tragédie grecque, quelques chants d'Homère traduits par Boileau, auraient, soit qu'il eût réussi, soit qu'il eût échoué, prévenu bien des tentatives qui ont abouti à de pâles contrefaçons ou à de véritables travestissements. En effet, il aurait éclairé ses successeurs en leur indiquant la bonne voie, ou il les aurait découragés par son propre échec.

C'est à tort qu'on mêle aux œuvres de Boileau le *Chapelain décoiffé*, parodie de quelques scènes du *Cid*, imaginée par Furetière, et à laquelle Boileau et Racine n'ont eu qu'une très-faible part. Ce qui lui appartient en propre, c'est l'*Arrêt burlesque* pour le maintien de la doctrine d'Aristote, badinage plaisant et judicieux, qui prévint par le ridicule une sentence que le parlement de Paris préparait contre la philosophie de Descartes.

Boileau conduisit sa vie et régla l'emploi de ses facultés avec un ordre et une habileté, tels qu'il s'est placé au premier rang comme honnête homme et comme poëte. Le goût du bien et du beau le guida vers ce but avec plus de sûreté que l'ardeur et l'enthousiasme. Les différentes parties de son rôle littéraire s'enchaînent et s'ordonnent comme un plan de campagne. Il débute par la satire : en effet, il fallait avant tout mettre en déroute ses ennemis, c'est-à-dire les mauvais auteurs. Il donne ensuite les règles de l'art dans un poëme qui est en même temps un modèle, et pour affermir son autorité déjà établie, il y ajoute un chef-d'œuvre où sont pratiquées les leçons qu'il a données, sans aucun mélange des défauts qu'il a censurés. *Le Lutrin* n'est pas le plus ambitieux, mais il est, sans contredit, le meilleur de nos poëmes. Sa conduite morale n'est pas moins digne d'éloges. Avec des ressources médiocres, il se maintient dans une aisance qui sauvegarde sa dignité, et qui lui permet dans l'occasion des sacrifices honorables. C'est ainsi qu'il rapporte intégralement les revenus de son bénéfice ecclésiastique, et qu'il paye géné-

reusement la bibliothèque dont il laisse l'usage à Patru. Nous le trouvons fidèle dans l'amitié, avec Racine, qui le blessait quelquefois par sa causticité, avec le grand Arnauld, malgré la défaveur attachée au commerce des jansénistes; serviable pour Corneille qu'il admirait, et dont il révèle la détresse à Louis XIV, proposant d'abandonner sa pension si celle du père du théâtre n'est point payée. Ce sont là de nobles sentiments, de belles inspirations qui valent celles de la poésie.

Telle fut la vie de Boileau : vie simple et noble qui laisse par des vertus solides le souvenir durable d'un homme de bien, et par des chefs-d'œuvre littéraires une mémoire immortelle. Il survécut à Molière, à La Fontaine, à Racine, et sa vieillesse, soutenue par la considération dont il était entouré, mais attristée par de graves infirmités, se termina par une mort chrétienne le 13 avril 1711 : il était âgé de soixante quinze ans. On l'enterra dans la Sainte-Chapelle, au-dessous de la place même occupée par le lutrin qu'il a rendu si fameux. Ses restes ont été transportés dans l'église de Saint-Germain des Prés, où ils reposent encore.

Voltaire a placé Boileau dans le temple du Goût, au poste d'honneur parmi les écrivains classiques de son temps :

> Là régnait Despréaux, leur maître en l'art d'écrire,
> Lui qu'arma la raison du fouet de la satire,
> Qui, donnant le précepte et l'exemple à la fois,
> Établit d'Apollon les rigoureuses lois.

Il recommandait encore aux jeunes auteurs, et notamment à Marmontel, de respecter la mémoire de Boileau : « Ne dites pas de mal de Nicolas, répétait-il souvent, cela porte malheur. » Pourquoi alors, dans un moment d'humeur, a-t-il lancé contre lui cette boutade injurieuse :

> Boileau, correct auteur de quelques bons écrits,
> Zoïle de Quinault et flatteur de Louis.

Boileau n'a été le Zoïle de personne, quoiqu'il ait trop rabaissé Quinault; et si avec tous ses contemporains il a loué Louis XIV, il a mêlé à des éloges sincères assez de courageuses leçons pour

qu'on ne l'accuse pas d'avoir été un flatteur. La flatterie envers les rois n'est pas une simple faiblesse, mais un crime, et ce n'est pas sans raison que Racine a dit :

> Détestables flatteurs ! présent le plus funeste
> Que puisse faire aux rois la colère céleste.

La Bruyère, dans son discours de réception à l'Académie, a parlé de Boileau vivant dans des termes que la postérité a confirmés :

Celui-ci passe Juvénal, atteint Horace, semble créer les pensées d'autrui et se rendre propre tout ce qu'il manie. Il a, dans ce qu'il emprunte des autres, toutes les grâces de la nouveauté et tout le mérite de l'invention ; ses vers, forts et harmonieux, faits de génie, quoique travaillés avec art, pleins de traits et de poésie, seront lus encore quand la langue aura vieilli, et en seront les derniers débris. On y remarque une critique sûre, judicieuse et innocente, s'il est permis du moins de dire de ce qui est mauvais qu'il est mauvais.

Vauvenargues n'est pas moins judicieux dans son appréciation, qui mérite d'être citée :

Boileau ne s'est pas contenté de mettre de la vérité et de la poésie dans ses ouvrages : il a enseigné son art aux autres. Il a éclairé tout son siècle ; il en a banni le faux goût, autant qu'il est permis de le bannir chez les hommes. Il fallait qu'il fût né avec un génie bien singulier, pour échapper, comme il a fait, au mauvais exemple de ses contemporains, et pour leur imposer ses propres lois. Ceux qui bornent le mérite de sa poésie à l'art et à l'exactitude de sa versification ne font pas peut-être attention que ses vers sont pleins de pensées, de vivacité, de saillies, et même d'invention de style. Admirable dans la justesse, dans la solidité et la netteté de ses idées, il a su conserver ces caractères dans ses expressions, sans perdre de son feu et de sa force, ce qui témoigne incontestablement un grand talent.

Marmontel a dit ingénieusement :

> Boileau copie, on dirait qu'il invente.

ÉPITRES.

Les *Épîtres* de Boileau passent en général pour supérieures à ses *Satires*, il faut excepter de ce jugement la neuvième satire, où le poëte a été si heureusement inspiré. La première épître, qui a été composée en 1669, est séparée par vingt-six années de la

douzième, écrite en 1695, au moment où Boileau atteignait sa cinquante-neuvième année, c'est-à-dire, d'après sa manière poétique de calculer le temps,

> Onze lustres complets surchargés de quatre ans.

Nous allons passer rapidement en revue ces douze pièces, qui nous offrent sous divers aspects le talent de l'auteur. Les neuf premières appartiennent à l'époque de sa maturité ; la dixième, la onzième et la douzième correspondent au commencement de sa vieillesse et s'en ressentent, la dernière surtout.

La *première épître*, adressée au roi, fut composée, d'après les conseils de Colbert, pour tempérer dans le cœur du jeune roi l'ardeur guerrière qui le disposait à rompre la paix conclue, en 1668, à Aix-la-Chapelle. Boileau eut le mérite de donner en beaux vers un bon conseil qui ne fut pas suivi. Nous retrouvons au début de cette pièce le poëte satirique dans les traits lancés peu charitablement contre les poëtes qui ne se lassaient pas de comparer Louis à César et au grand Alexandre. A quoi bon, disait-il,

> A quoi bon, d'une muse au carnage allumée,
> Échauffer sa valeur déjà trop allumée?

Cet excès de chaleur enferme, sous la forme de reproche, une louange qui devait plaire. Le poëte raconte alors, d'après Plutarque et peut-être un peu d'après Rabelais, la conversation de Pyrrhus et de Cinéas, d'où il tire la conséquence qu'il faut se reposer et prendre du bon temps, aussitôt qu'on le peut. « Le conseil, dit Pascal, qu'on donnait à Pyrrhus de prendre le repos qu'il cherchait par tant de fatigues recevait bien des difficultés. » En effet, le repos n'est pas la vocation de l'homme, et il n'est doux et légitime que s'il est acheté par de longs travaux. La scène reproduite par Boileau n'en est pas moins piquante, et c'est le passage le plus saillant de cette épître, riche d'ailleurs en détails poétiques, tel ce présage sur l'achèvement du canal du Languedoc, qui devait unir l'Océan à la Méditerranée :

> J'entends déjà frémir les deux mers étonnées
> De voir leurs flots unis aux pieds des Pyrénées.

On a remarqué que dans cette épître Boileau parle beaucoup de lui, et quoiqu'il n'y perde pas le roi de vue, Pradon, qui avait à se venger du satirique, fit remarquer qu'en plusieurs endroits « il faisait entrer ses louanges avec celles du roi, contre les préceptes qu'il donne dans son premier discours au roi, où il dit :

Et mêle, en se vantant lui-même à tout propos,
Les louanges d'un fat à celles d'un héros [1]. »

Cette critique porte sans doute sur les derniers vers :

On dira quelque jour.....
Boileau qui, dans ses vers pleins de sincérité,
Jadis à tout son siècle a dit la vérité,
Qui met à tout blâmer son étude et sa gloire,
A pourtant de ce roi parlé comme l'histoire.

Vers la fin de cette première épître, après ce vers,

Que de savants plaideurs désormais inutiles!

il avait placé, dans l'intention de consoler les plaideurs réduits au silence, et pour divertir le roi, la fable de *l'Huître et les Plaideurs*. On trouva qu'elle égayait médiocrement un sujet sérieux, et Boileau se décida à la retrancher. Mais, ne voulant pas la perdre, il composa sur la manie des procès une *épître à l'abbé Desroches*, où sa fable put reparaître sans inconvénient. Cette épître, qui est la *seconde* du recueil, est de mince valeur et de peu d'étendue. On y remarque toutefois dans ces vers :

J'entends déjà d'ici Linière furieux
Qui m'appelle au combat sans prendre un plus long terme.
De l'encre! du papier! dit-il, qu'on nous enferme!
Voyons qui de nous deux, plus aisé dans ses vers,
Aura plus tôt rempli la page et le revers,

une imitation assez heureuse de ce passage d'Horace (liv. I, sat. IV, v. 14) :

Crispinus minimo me provocat : Accipe, si vis,
Accipe jam tabulas; detur nobis locus, hora,
Custodes; videamus uter plus scribere possit.

1. Nouvelles remarques sur tous les ouvrages du sieur D***, p. 4.

Quant à l'apologue, occasion de l'épître entière, à l'exception du dernier vers :

> Messieurs, l'huître était bonne, adieu ! vivez en paix,

il manque de naturel et de couleur :

> Tous deux la contestaient, lorsque sur leur chemin
> La Justice passa la balance à la main.

Des voyageurs qui contestent une huître, et la Justice avec sa balance allégorique, voilà une peinture bien froide. Le bon La Fontaine eut la malice de reprendre ce sujet et d'enseigner à Boileau comment il fallait le traiter, et de donner une leçon au poëte qui, dans son *Art poétique*, avait oublié l'apologue et le fabuliste.

La *troisième épître*, sur *la fausse honte*, est adressée au grand Arnauld. C'était en 1673, cinquième année de la paix de Clément IX, qui dura dix ans et fut une trêve aux querelles des jansénistes et des jésuites. Au reste, dans la guerre comme dans la paix, Boileau ne cessa pas un moment de témoigner son amitié et son admiration pour le grand docteur janséniste. Boileau commence par attribuer au respect humain l'opiniâtreté du ministre protestant Claude, que les arguments d'Arnauld ont dû éclairer sur ses erreurs. S'il persiste, c'est par respect humain et par crainte de *l'hérétique douleur de Charenton*[1]. Charenton est ici pour le protestantisme, parce que les protestants avaient un temple dans ce village, qui désigne aujourd'hui, par un autre hypallage, la folie, à cause de la maison de santé où sont traitées les maladies mentales. Les *libertins*, c'est-à-dire, dans la langue du dix-septième siècle, les esprits forts, sont retenus par le même lien dans l'impiété. Ainsi encore un malade n'avoue pas qu'il a la fièvre, et meurt pour avoir rejeté les soins qui l'auraient sauvé[2]. C'est

1. Lui peint de Charenton l'hérétique douleur.

2. Et la fièvre demain se rendant la plus forte
Un bénitier aux pieds va l'étendre à la porte.

Le passage que ces vers terminent est imité tout entier de la troisième satire de Perse. Perse a plus d'énergie, mais ses métaphores sont outrées. Le

cette fausse pudeur qui a causé la chute du premier homme. Ce souvenir fournit au poëte l'occasion de peindre en vers harmonieux les délices du paradis terrestre, auxquelles il oppose le tableau des misères de l'homme déchu, et ses rudes travaux pour féconder le sein rebelle de la terre. Du péché originel découlent tous nos maux et tous nos vices, et le poëte lui-même sent qu'il n'est pas exempt de la fausse honte qu'il combat, car il redoute le jugement qu'on portera sur ses vers. Ce jugement a été favorable, car nulle part le poëte n'a mieux employé les secrets de l'art des vers. C'est là que se trouve cette image de la fuite du temps :

> Le moment où je parle est déjà loin de moi.

Il est vrai que Perse avait dit (sat. VI, v. 153) : *Fugit hora, hoc quod loquor inde est*; ce qui n'est pas moins vif. Mais il ne suivait aucun modèle, lorsqu'il disait pour exprimer la pesanteur et l'effort :

> N'attendait pas qu'un bœuf pressé par l'aiguillon
> Traçât à pas tardifs un pénible sillon.

Il ne doit à personne ce vers hérissé de toutes les pointes du chardon, grâce aux hiatus dont il abonde :

> Le chardon importun hérissa les guérets.

C'est le procédé de Virgile transporté dans la poésie française. Quel contraste d'harmonie, et quelle convenance des deux parts, avec les vers suivants :

> La vigne offrait partout des grappes toujours pleines,
> Et des ruisseaux de lait serpentaient dans les plaines.

Ces éloges de la versification ne s'étendent pas aux idées, qui ont peu de force et moins encore d'enchaînement. Le sujet n'est ni bien déterminé, ni approfondi.

Le passage du Rhin (*épître quatrième*) est, sans contredit, un

distique cité plus haut correspond au texte latin : *In portam rigidos calces extendit*, et montre avec quel art Boileau savait modifier les anciens et donner à leurs idées un vêtement moderne.

des chefs-d'œuvre de la langue. Aucune de nos épopées, s'il est vrai que nous ayons des épopées, n'offre un épisode qui lui soit comparable pour l'invention, le coloris et le mouvement. Nulle part Boileau n'a été mieux inspiré. Le début et la conclusion, qui sont du ton de l'épître familière, se lient habilement au sujet même pour lequel le poëte embouche la trompette héroïque. Cet art de changer de ton sans dissonance est un secret dont les vrais poëtes ont seuls le privilége. Boileau se joue d'abord des noms barbares qui devraient effaroucher sa muse, sachant bien qu'il en trouvera d'harmonieux pour célébrer son héros, et quand il a triomphé assez longtemps, il revient au badinage par la rencontre d'un nom rebelle à l'harmonie : ce qui ne l'empêche pas de reprendre et de terminer noblement le panégyrique du roi, seul but qu'il se soit proposé. Boileau composa cette épître à trente-six ans, pendant le cours de la composition de son *Art poétique.*

Ce morceau doit entrer tout entier dans la mémoire, où il se grave facilement, grâce à l'harmonie des vers et à la beauté du langage. Sur de pareilles œuvres, la critique, comme dit La Fontaine, ne peut imprimer ses outrages :

> Pour elle ils sont d'airain, d'acier, de diamant.

Cependant Pradon a essayé d'y mordre, et voici comment il pensait l'entamer ; à propos de ce vers :

> Il apprend qu'un héros conduit par la victoire,

il se récrie : « Conduit par la victoire, dit-il, n'est pas assez grand pour le roi ; car il est bien plus glorieux et plus juste pour ce grand prince de dire qu'il entraîne partout la victoire après soi, que de se laisser conduire par elle comme un enfant. » Pauvre Pradon ! c'est bien pour vous et vos pareils que le bonhomme a dit : « Petit serpent à tête folle[1] ! » Boileau savait se corriger lui-même, et il est curieux de voir avec quelle patience il cherche

1. Liv. V, fab. 16.

jusqu'à ce qu'il ait trouvé le mot qui doit le satisfaire[1]. Il serait trop long de signaler tous les vers qui font image, tel que,

Ses pâles défenseurs par la frayeur épars,

ou les expressions figurées qui attribuent le sentiment aux êtres inanimés :

Du salpêtre *en fureur*[2] l'air s'échauffe et s'allume;

ou encore,

Sous ses fougueux coursiers l'onde écume et *se plaint*.

Voilà les belles et naturelles figures dont se forme le style poétique. Telle n'est pas la méthode des écrivains tendus, boursouflés, hyperboliques, dont les moindres métaphores sont déjà des catachrèses. Il faut s'en tenir, quand on peut, à celle de Boileau. L'art de louer les rois n'est plus guère qu'une curiosité historique; mais, au besoin, on en trouverait le modèle dans cette épître et dans le chant II du *Lutrin*, à l'épisode de la Mollesse.

1. C'est ainsi que nous trouvons trois essais consécutifs avant d'arriver à cette forme si heureuse :

Et, l'oreille effrayée, il faut depuis l'Yssel
Pour trouver un beau mot courir jusqu'au Tessel.

L'oreille effrayée est un trait excellent; mais Boileau n'y est arrivé qu'après bien des tâtonnements. Il avait dit d'abord :

Pour trouver un beau mot, des rives de l'Yssel,
Il faut, toujours bronchant, aller jusqu'au Tessel;

puis :

Pour trouver un beau mot, il faut depuis l'Yssel,
Sans pouvoir s'arrêter, courir jusqu'au Tessel;

et encore :

On a beau s'exciter, il faut depuis l'Yssel
Pour trouver un beau mot courir jusqu'au Tessel.

2. Du salpêtre signifie ici *par le* salpêtre. C'est le salpêtre qui fait que l'air s'échauffe et s'allume. *S'allume* est aussi hardi que juste. Après *le salpêtre en fureur* de Boileau est venu *le salpêtre irascible* (les trois Règnes, ch. I) de Delille, métaphore outrée, car ce n'est plus une passion, c'est un caractère que le poëte donne au salpêtre. Boileau touche la limite, Delille la dépasse.

Boileau avait plus que personne le droit de recommander aux hommes la connaissance de soi-même : personne ne s'est mieux connu et apprécié qu'il ne fit. Il savait ce que valait son âme, ce que pouvait son génie; il avait obéi de bonne heure à l'ordre de l'oracle : *nosce teipsum*, et suivi le conseil du poëte : *quid ferre recusent, quid valeant humeri.* Toutefois, dans l'*épître cinquième*, sur *la Connaissance de soi-même*, adressée à M. de Guilleragues, le poëte se contente d'effleurer agréablement le sujet, il ne l'approfondit pas. On y trouve plutôt des conseils de bon sens que des principes de haute philosophie. Quoique le poëte n'eût alors que trente-huit ans, il se donne pour un *vieux lion* devenu doux et traitable. C'est pour dire qu'il méprise les coups de Pinchesne et de ses pareils, et cette allusion au coup de pied de l'âne annonce, par un trait satirique, qu'il renonce à la satire. Il va donc moraliser. Les recherches astronomiques et les problèmes ontologiques, qui tourmentent tant de cerveaux, lui paraissent un travail stérile au prix de l'étude de soi-même. Ceux qui cherchent à tromper leur ennui par les voyages sont déçus dans leur attente : *post equitem sedet atra cura :*

> Le chagrin monte en croupe et galope avec lui.

Le conquérant lui-même, en ravageant la terre, ne parvient pas à l'éviter ; le trouble le suit au milieu de ses conquêtes. Le commerçant trouve l'or au Pérou, et non le repos. Un riche héritage, longtemps convoité, laisse celui qui le reçoit avec toutes ses misères, parce qu'il a conservé tous ses vices. Telle n'est pas l'opinion du vulgaire : pour lui

> La vertu sans argent n'est qu'un meuble inutile ;
> L'argent en honnête homme érige un scélérat,
> L'argent seul au palais peut faire un magistrat [1].

Mais l'homme de bon sens suit une autre route. C'est ce qu'a fait

1. On achetait alors les charges de juge. Voltaire exprime la même idée d'une manière piquante dans une de ses satires :

> Du genre humain connais quelle est la trempe ;
> Avec de l'or je te fais président,
> Fermier du roi, conseiller, intendant :
> Tu n'as point d'aile et tu veux voler : rampe.

le poëte. Obéissant à la vocation qui le poussait à faire des vers, malgré l'effroi de sa famille, il apprit à se passer des richesses qu'il n'avait pas et qu'il ne pouvait pas acquérir dans *son noble métier* ; heureusement les bienfaits du roi lui ont donné l'aisance dont il se contente, et rien ne troublerait son bonheur s'il pouvait payer ces grâces royales en éloges dignes du monarque :

> Ce soin ambitieux le tire par l'oreille.

Virgile (églog. VI, v. 3) avait mieux dit : *Cynthius aurem vellit*; car Apollon peut tirer l'oreille d'un poëte; on ne comprend guère qu'un *soin* fasse la même manœuvre. Il y a des imitations plus heureuses. L'épître n'en est pas moins pleine de charme : les bons vers y abondent.

L'*épître sixième* à M. de Lamoignon[1], sur *les Plaisirs des champs*, est souvent citée comme un modèle. On y a remarqué des détails descriptifs habilement rendus. Au début, le poëte met sous nos yeux le petit village d'Hautile, où il s'est retiré loin des ennuis de la ville : de là une comparaison entre la vie des champs et celle de Paris, où Boileau jette adroitement quelques louanges en l'honneur de Louis XIV et de Lamoignon. Quoi qu'il en soit, il ne quittera pas l'asile qui lui donne le repos, et il attend l'automne pour aller rejoindre, à Bâville, son ami, pendant le seul loisir que Thémis laisse aux magistrats ; alors il y aura place pour de doux entretiens philosophiques. La campagne, on le sent, a du charme pour Boileau ; mais elle ne le touche pas aussi profondément qu'Horace, Virgile et Racan, qu'il a imités. Combien ces vers :

> O fortuné séjour ! ô champs aimés des cieux !
> Que, pour jamais foulant vos prés délicieux,
> Ne puis-je ici fixer ma course vagabonde
> Et, connu de vous seuls, oublier tout le monde !

sont loin de reproduire l'émotion pénétrante de ces passages d'Horace :

> O rus ! quando ego te aspiciam ! quandoque licebit

1. Alors avocat général au parlement de Paris, fils du premier président de Lamoignon et aïeul de Malesherbes.

Nunc veterum libris, nunc somno, et inertibus horis
Ducere sollicitæ jucunda oblivia vitæ! (Sat. VI, l. II.)

Illic vivere vellem
Oblitusque meorum, obliviscendus et illis. (Epist. XI, l. I.)

Combien ils sont moins touchants que cette exclamation de Virgile :

O qui me gelidis in vallibus Hæmi
Sistat, et ingenti ramorum protegat umbra!

Dans Boileau, l'inversion du second vers, mal lié au troisième, est pénible, et on ne voit guère ce qu'il veut dire par *sa course vagabonde*. Le goût de la solitude et de l'indépendance se produit dans d'autres vers :

Qu'heureux est le mortel qui, du monde ignoré,
Vit content de soi-même en un coin retiré;
Que l'amour de ce rien qu'on nomme renommée
N'a jamais enivré d'une vaine fumée;
Qui de sa liberté forme tout son plaisir
Et ne rend qu'à lui seul compte de son loisir!

Ces trois distiques symétriques ne manquent pas d'élégance; mais y trouve-t-on la mollesse, le naturel et le sentiment de cette strophe de Racan?

O bienheureux celui qui peut de sa mémoire
Effacer pour jamais les vains désirs de gloire,
Dont l'inutile soin traverse nos plaisirs,
Et qui loin retiré de la foule importune,
Vivant dans sa maison, content de sa fortune,
A selon son pouvoir mesuré ses désirs!

Dans cette pièce on retrouve encore le satirique a quelques traits de malice :

Pradon a mis au jour un livre contre vous,
Et chez le chapelier du coin de notre place,
Autour d'un caudebec, j'en ai lu la préface.

C'est par accident que l'œuvre de Pradon se trouve ainsi publiée; mais un autre ennemi de Boileau, l'abbé Cotin, avait mieux fait : il avait associé à sa vengeance le pâtissier Mignot, qui avait

aussi à se plaindre de Boileau[1]. Pour débiter plus sûrement une satire de sa façon, il l'avait chargé de la donner pour enveloppe à ses petits pâtés.

La *Phèdre* de Pradon avait obtenu, grâce à la cabale du duc de Nevers, un succès bruyant et passager qui avait affligé Racine, dont le chef-d'œuvre était en butte à de vives attaques. Boileau écrivit alors sa *septième épître* sur l'*Utilité des ennemis.* Il commence par l'éloge du talent de Racine; mais le talent irrite l'envie, et ce n'est qu'après sa mort que l'homme de génie peut espérer la justice : Molière en est un exemple. Racine ne doit donc pas s'étonner d'avoir des envieux, puisqu'il a eu des succès; mais ces ennemis ne sont pas inutiles : ils aiguillonnent le talent, ils le poussent à de nouveaux efforts; c'est par là que Corneille[2], Racine lui-même[3] et Boileau[4] se sont surpassés. D'ailleurs, la cabale est impuissante contre les bons ouvrages; l'équitable avenir les met à leur place, et

La douleur vertueuse
De Phèdre, malgré soi, perfide, incestueuse,

sera l'admiration de la postérité. Qu'importent les suffrages de la foule? ceux des hommes éclairés sont le seul tribut qu'un poëte doive envier. Telle est la marche de cette épître, où les beaux vers abondent et dont le plan est irréprochable. La cause de Racine devient par l'art du poëte une question générale dans cet ingénieux plaidoyer en faveur du génie et du goût contre les succès de la médiocrité et les caprices du vulgaire. Malgré ces hommages et ces encouragements, Racine persista dans la résolution qu'il avait prise de ne plus travailler pour le théâtre.

On sait gré à Boileau d'avoir dans cette épître loué sans restriction le génie de Molière et retiré les réserves qu'il avait faites

1. Car Mignot, c'est tout dire, et dans le monde entier
Jamais empoisonneur ne sut mieux son métier. (Satire III.)

2. Au Cid persécuté Cinna doit sa naissance.

3. Et peut-être ta plume aux censeurs de Pyrrhus
Doit les plus nobles traits dont tu peignis Burrhus.

4. Sitôt que sur un vice ils pensent me confondre,
C'est en me guérissant que je sais leur répondre.

quelques années auparavant dans son *Art poétique*. La justice est complète et digne de l'homme qui avait dit à Louis XIV que le plus grand poëte de son siècle, c'était Molière.

Boileau ne se croyait jamais quitte avec Louis XIV. Sincèrement épris de la gloire du jeune roi et pénétré de reconnaissance pour ses bienfaits, il revient dans sa *huitième épître* à l'éloge du roi. Il appelait cette épître son remercîment. « Il y soutient ingénieusement, dit M. de Saint-Surin, le personnage d'un satirique chagriné de se voir forcé de louer, et qui, feignant de ne savoir comment s'y prendre, n'en trouve que mieux le moyen de louer d'une manière aussi délicate que neuve. » L'artifice est adroit, parce que des éloges donnés en grondant paraissent avoir plus de prix. Boileau exprime dans cette pièce un scrupule d'une exquise délicatesse et qu'il éprouvait réellement :

> Il me semble, grand roi, dans mes nouveaux écrits,
> Que mon encens payé n'est plus de même prix :
> J'ai peur que l'univers, qui sait ma récompense,
> N'impute mes transports à ma reconnaissance,
> Et que par tes présents mon vers décrédité
> N'ait moins de poids pour toi dans la postérité.

Malgré l'adresse du tour général de cette épître et la vérité des sentiments qui y sont exprimés, la faiblesse du coloris, une certaine négligence de la versification, l'absence de traits pour relever la pensée, d'images poétiques pour la peindre, ne permettent pas de placer cette pièce au premier rang.

La suivante (*épître neuvième*) est supérieure. Le poëte y développe une pensée qu'il a toujours prise pour règle : *rien n'est beau que le vrai*. Il est bon de la rappeler dans un temps où certains docteurs paraissent vouloir introduire comme commentaire de cet axiome classique :

> Rien n'est beau que le laid, rien n'est vrai que le faux.

Boileau attribue ses succès à la puissance du vrai :

> C'est qu'en mes vers le vrai, du mensonge vainqueur,
> Partout se montre aux yeux et va saisir le cœur.

Le cœur est un peu hasardé, mais le vrai dans les vers de Boileau

satisfait et charme l'esprit : c'est déjà beaucoup. Après cet éloge de soi-même, tempéré par les restrictions d'une modestie sincère, le poëte craint encore de s'abuser, car tout le monde se déguise et se montre autre qu'il n'est réellement. Sur ce thème, le moraliste redevient satirique pour esquisser de piquants portraits. Le mélancolique affecte la joie; ne pouvant plaire dans son naturel, il devient déplaisant sous le masque; l'homme de cour, qui se connaît en belles manières, veut trancher du critique et devient ridicule. C'est que la vérité est bannie de la terre. Heureux le temps où elle y régnait sans partage! Elle en a été chassée par la corruption : de là tant de mensonges et de flatteries. Cependant on peut louer avec vérité et faire agréer l'éloge. Seignelay, à qui cette épître est adressée, ne refuserait pas de se reconnaître dans le portrait tracé par Boileau. Telle est la suite des idées de ce morceau de morale, qui a laissé plusieurs passages dans la mémoire des gens de goût et mis en circulation quelques vers *devenus proverbes en naissant*[1], comme, par exemple :

Rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable.

Un esprit né chagrin plaît par son chagrin même.

Chacun pris en son air est agréable en soi.

Donner de l'encensoir au travers du visage.

Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.

Tout plaît en un enfant, dont la langue sans fard,
A peine du filet encor débarrassée,
Sait d'un air innocent bégayer sa pensée.

Après Horace, après Martial, Boileau s'adresse à ses vers, impatients de voir le jour. Il fait du congé et des avertissements qu'il leur donne le sujet de sa *dixième épître*, qu'il composa lorsqu'il touchait à la soixantaine et qui porte à peine quelques traces d'affaiblissement. C'est là que se trouve cette périphrase dont il était si fier :

Mais aujourd'hui qu'enfin la vieillesse venue,
Sous mes faux cheveux blancs déjà toute chenue,
A jeté sur ma tête avec ses doigts pesants
Onze lustres complets surchargés de trois ans.

1. Épître X.

Ce qui, traduit en langage familier, signifie tout simplement : je porte perruque et j'ai cinquante-huit ans. Il n'y a que les poëtes pour dire les choses de cette manière. Boileau avertit ces enfants de sa vieillesse de ne pas compter pour eux sur l'accueil fait à leurs aînés : on se moquera d'eux ou on les négligera. Cependant, puisqu'ils veulent quitter leur prison, il les charge

D'effacer bien les traits
Dont tant de peintres faux ont flétri ses portraits.

Il veut encore qu'on sache par eux qu'il a été l'historiographe du roi (précaution inutile s'il eût rempli les devoirs de sa charge), que Colbert aimait à le voir et à l'entendre, et qu'aujourd'hui même, tout affaibli qu'il soit de deux sens[1],

Plus d'un héros, charmé des fruits de son étude,
Vient quelquefois chez lui goûter la solitude.

En effet, la solitude animée par les entretiens de Boileau devait avoir des charmes dans cette modeste maison d'Auteuil et sous les arbres de ce jardin *gouverné* par Antoine.

Antoine, gouverneur de mon jardin d'Auteuil :

voilà le début de la *onzième épître*, que Boileau adresse à son jardinier pour lui apprendre qu'il y a d'autres travaux que les travaux matériels, et que les travaux de l'esprit ne sont pas les moins pénibles. Il est fâcheux qu'on n'ait pas tenu plus de compte de cette démonstration, et qu'en dépit de Boileau et du sens commun, certains publicistes, à la suite du jardinier Antoine, n'aient vu le travail que dans les efforts du système musculaire. Le poëte, après avoir montré qu'on n'est pas oisif pour ne pas bêcher, « labourer, couper, tondre, aplanir, palisser[2], » ajoute qu'il ne faut pas porter envie à l'oisiveté, mère de l'ennui et des mauvaises passions, bientôt punies du remords et de la maladie; que le travail, soit du corps soit de l'esprit, est nécessaire à l'homme, et qu'il n'y a pas de meilleure route pour arriver au bonheur. Il allait sur ce texte faire un beau sermon ; mais, voyant déjà

1. L'ouïe et la vue.
2. Épître XI.

bâiller son auditeur, il le renvoie à ses melons et à ses fleurs qui ont besoin d'être désaltérés. Dans cette pièce, assez piquante d'invention et judicieuse pour le fond, médiocrement poétique par l'expression, Boileau ne rencontre Horace qu'une seule fois; c'est lorsqu'il dit en quatre vers :

> Oh ! que de mon esprit triste et mal ordonné,
> Ainsi que de ce champ par toi si bien orné,
> Ne puis-je faire ôter les ronces, les épines,
> Et des défauts sans nombre arracher les racines !

Ce que le poëte latin avait mieux exprimé dans ce distique :

> Certemus spinas animone ego fortius, an tu
> Evellas agro : et melior sit Horatius, an res.

Il y a cependant quelques traits poétiques, comme, par exemple :

> De paroles en l'air par élans envolées
> Effrayer les oiseaux perchés dans mes allées;

et encore :

> Et, dans l'eau de ces puits sans relâche tirée,
> De ce sable étancher la soif démesurée.

Mais on sent en plus d'un passage la faiblesse et l'effort, et on est tenté de rappeler les vers de l'épître précédente :

> Malheureux, laisse en paix ton cheval vieillissant,
> De peur que tout à coup, efflanqué, sans haleine,
> Il ne laisse en tombant son maître sur l'arène[1].

Ce n'est pas tout à fait le spectacle que nous présente le poëte dans sa *douzième épître* à l'abbé Renaudot. Son Pégase n'est pas précisément efflanqué, mais il a maigri, et s'il n'est pas hors d'haleine, son souffle est moins puissant. Le sujet théologique de *l'Amour de Dieu* demandait, pour être traité poétiquement, de la précision et du feu, et Boileau, qui n'avait pas pénétré les

1. Horace avait été plus précis dans l'expression de la même idée :

> Solve senescentem mature sanus equum, ne
> Peccet ad extremum ridendus, et ilia ducat.

Toutefois, Boileau a l'avantage de l'image en présentant, outre la chute du cheval, celle du cavalier désarçonné.

profondeurs de la science théologique, déjà refroidi par l'âge[1], devient prolixe pour rester exact, et marche paisiblement où il faudrait courir et prendre l'essor. Cependant, et c'est l'opinion de La Harpe, les soixante premiers vers sont dignes de Boileau, de plus la prosopopée qui termine l'épître, et dont le poëte était charmé, est réellement d'un tour heureux et d'un mouvement assez vif. C'est un double arrêt ironique mis dans la bouche de Dieu, appelant parmi ses élus celui qui s'est dispensé de l'aimer et envoyant au supplice éternel l'imprudent qui a pratiqué le premier article de sa loi. Telle serait, en effet, la conséquence extrême de la doctrine qui retranche des conditions du salut la nécessité d'aimer Dieu. Pascal avait déjà combattu cette doctrine, qui comptait quelques partisans parmi des casuistes accrédités. Boileau se rangea bravement aux principes de la plus saine théologie, au risque de passer pour janséniste, et il eut l'art de se faire applaudir par le père La Chaise, jésuite et confesseur du roi; Boileau s'en félicite dans une lettre à Racine. Bossuet voulait « faire le pèlerinage d'Auteuil pour aller entendre de la bouche inspirée de M. Despréaux l'hymne céleste de *l'Amour de Dieu.* » On ne sait pas si, après l'avoir entendue, il en parlait encore avec le même enthousiasme.

L'ART POÉTIQUE.

L'*Art poétique* comprend tous les préceptes de composition littéraire consacrés par l'expérience et légitimés par la raison. C'est le code du bon goût ; mais la pureté du goût, on ne doit pas l'oublier, est une partie de la morale. Lorsque Vauvenargues disait : « Il faut avoir de l'âme pour avoir du goût, » il reconnaissait l'étroite parenté, l'alliance indissoluble du bien et du beau. Les écarts du goût, qui attestent une dépravation dans le sentiment de la beauté, supposent à un certain degré l'altération du sens moral. Les esprits et les cœurs se corrompent en même temps : défendre le goût, c'est protéger les mœurs, et on peut dire rigoureusement qu'une poétique saine est un chapitre de morale. Mais si cette poétique exprime par sa forme la beauté

1. Il avait cinquante-neuf ans.

dont elle renferme les préceptes, elle est doublement utile, doublement morale comme règle et comme modèle. C'est le suprême mérite de l'*Art poétique* de Boileau, qui nous rend plus éclairés et meilleurs. Voltaire a rendu à ce chef-d'œuvre une justice éclatante. Nous reproduisons l'appréciation qu'il en a faite[1] :

L'*Art poétique* est admirable, parce qu'il dit toujours agréablement des choses vraies et utiles, parce qu'il donne toujours le précepte et l'exemple, parce qu'il est varié, parce que l'auteur, en ne manquant jamais à la pureté de la langue,

Sait, d'une voix légère,
Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

Ce qui prouve son mérite chez tous les gens de goût, c'est qu'on sait ses vers par cœur; et ce qui doit plaire aux philosophes, c'est qu'il a presque toujours raison.

Puisque nous avons parlé de la préférence qu'on peut donner quelquefois aux modernes sur les anciens, on oserait présumer ici que l'*Art poétique* de Boileau est supérieur à celui d'Horace[2]. La méthode est certainement une

1. Dictionnaire philosophique : *Art poétique.*

2. Les imitations de l'*Art poétique* d'Horace sont trop nombreuses dans Boileau pour que toutes puissent trouver place ici. Nous nous contenterons de transcrire dans cette note les plus importantes :

Craignez d'un vain plaisir les trompeuses amorces,
Et consultez longtemps votre esprit et vos forces, (Ch. I, v. 11 et 12.)

ne vaut pas :

Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
Viribus, et versate diu quid ferre recusent,
Quid valeant humeri. (Hor., v. 38-40.)

Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant,
L'esprit rassasié le rejette à l'instant, (Ch. I., v. 61 et 62.)

est plus long et moins expressif que :

Omne supervacuum pleno de pectore manat. (Hor., v. 337.)

La lutte continue dans les vers suivants :

Souvent la peur d'un mal nous conduit dans un pire.
In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte. (V. 31.)

Un vers était trop faible, et vous le rendez dur;
J'évite d'être long, et je deviens obscur;
L'un n'est point trop fardé, mais sa muse est trop nue;
L'autre a peur de ramper, et se perd dans la nue.

beauté dans un poëme didactique; Horace n'en a point. Nous ne lui en faisons pas un reproche, puisque son poëme est une épître familière aux Pisons, et non pas un ouvrage régulier comme les *Géorgiques;* mais c'est un mérite de plus dans Boileau, mérite dont les philosophes doivent lui tenir compte.

L'*Art poétique* latin ne paraît pas, à beaucoup près, si travaillé que le français. Horace y parle presque toujours sur le ton libre et familier de ses autres épîtres. C'est une extrême justesse dans l'esprit, c'est un goût fin, ce sont des vers heureux et pleins de sel, mais souvent sans liaison, quelquefois destitués d'harmonie; ce n'est pas l'élégance et la correction de Virgile. L'ouvrage est très-bon, celui de Boileau paraît encore meilleur; et si vous en exceptez les tragédies de Racine, qui ont le mérite supérieur de traiter les passions et de surmonter toutes les difficultés du théâtre, l'*Art poétique* de Despréaux est sans contredit le poëme qui fait le plus d'honneur à la langue française.

Le *premier chant* est consacré aux préceptes généraux de l'art d'écrire et aux conseils qui doivent guider le poëte. On y trouve

Brevis esse laboro,
Obscurus fio; sectantem lævia nervi
Deficiunt animique; professus grandia turget;
Serpit humi tutus nimium, timidusque procellæ. (V. 25-28.)

Aut dum vitat humum nubes et inania captet. (V. 230.)

Avant donc que d'écrire apprenez à penser. (Ch. I, v. 150)

Scribendi recte sapere est et principium et fons. (V. 309.)

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement. (V. 154.)

Verbaque provisam rem non invita sequentur. (V. 311.)

Boileau soutient mieux la comparaison dans les passages suivants :

Que leurs tendres écrits par les Grâces dictés
Ne quittent point vos mains jour et nuit feuilletés. (Ch. II, v. 27 et 28.)

Vos exemplaria græca
Nocturna versate manu, versate diurna. (V. 268 et 269.)

D'un nouveau personnage inventez-vous l'idée?
Qu'en tout avec soi-même il se montre d'accord,
Et qu'il soit jusqu'au bout ce qu'on l'a vu d'abord. (Ch. III, v. 124-126.)

Si quid inexpertum scenæ committis, et audes
Personam formare novam, servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet. (V. 125-127.)

Le passage le plus heureusement imité est sans contredit celui qui a rapport au début de l'épopée. *Que le début soit simple*, etc. (Ch. III. v. 268); *nec sic incipies*, etc. (Hor., v. 136). L'imitation la plus étendue est celle des *Trois âges*. (Boileau, chant III, v. 373; Horace, v. 156 à 178.)

un assez grand nombre d'allusions satiriques et quelques détails historiques. Avant tout, il ne faut pas faire de vers si l'on n'est pas né poëte; et si on a la vocation poétique, il faut mesurer ses forces et suivre son goût particulier. Tel peut faire avec succès une chanson de table, qui échouera tristement dans l'épopée : témoin Saint-Amant. La raison doit tout régler, la rime est une esclave; malheureusement c'est une esclave tyrannique, et Boileau lui-même, pour être sûr d'exprimer sa pensée, avait soin de faire d'abord le second vers [1]. Il faut écarter les faux brillants et se garder de la prolixité dans les descriptions, comme de l'extrême brièveté. Tous les excès sont des fautes, et le danger est de tomber dans le vice opposé à celui qu'on redoute : *in vitium ducit culpæ fuga*. La variété dans le style est le seul moyen de ne pas produire l'ennui :

> Heureux qui, dans ses vers, sait d'une voix légère
> Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

La bassesse doit être évitée à tout prix et partout; le burlesque, qui la recherche, a dû sa vogue passagère à un caprice du mauvais goût ; mais l'enflure est un autre excès également condamnable : il ne faut imiter ni Scarron ni Brébeuf. Il est fâcheux que le poëte n'ait pas pu mitiger cette double sentence, car le burlesque de Scarron ne manque ni de finesse ni de naïveté, et sous l'enflure de Brébeuf il y a une force réelle. La versification a des règles qu'il faut respecter, et l'harmonie, des lois qu'on ne peut pas enfreindre impunément. Après cette série de préceptes, le poëte place une courte histoire de la poésie en France depuis son origine jusqu'à Malherbe. Cette esquisse élégante pèche par quelques omissions et par des inexactitudes : ainsi il n'est pas vrai que Villon *ait débrouillé l'art confus de nos vieux romanciers*, puisque toutes les formes poétiques qu'il a employées étaient connues longtemps avant qu'il écrivît. Dans l'éloge d'ailleurs

1. Cette méthode a ses inconvénients. On n'est pas toujours sûr de bien remplir la place réservée pour le premier vers, et on s'expose, comme le fait trop souvent Boileau, à procéder par distiques : de là une certaine monotonie. Racine est le seul de nos poëtes qui ait eu le secret de varier la mesure et le rhythme de l'alexandrin, sans le dénaturer.

mérité de Marot, Boileau a tort de dire qu'il *tourna des triolets* et *rima des mascarades*, car il n'y a pas une seule pièce de ce genre dans ses œuvres, et d'omettre ses épîtres, épigrammes et madrigaux, où il a si bien réussi. Il n'y a pas à réclamer contre l'éloge de Malherbe. *Enfin Malherbe vint*, et, en effet, il était temps qu'il arrivât. Il faut, à son exemple, fuir l'obscurité et l'incorrection. Boileau recommande le respect de la langue[1]. Il veut aussi qu'on se hâte lentement, de quelque ordre qu'on soit pressé. L'ordre des parties dans un ouvrage doit être tel

Que le début, la fin, répondent au milieu.

Que le poëte soit à lui-même un censeur sévère ; qu'il se défie des flatteurs et qu'il choisisse pour conseil un ami rigoureux :

Aimez qu'on vous conseille et non pas qu'on vous loue[2].

Malheureusement les poëtes ont pour travers de défendre à outrance leurs fautes; ils font mine de chercher des avis et ils quêtent des éloges. C'est pour eux un moyen de lire leurs vers, *recitator acerbus*, et il arrive, tant le goût est rare, qu'ils trouvent des auditeurs complaisants et même des admirateurs, car

Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire.

1. Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

On a demandé comment on pouvait être tout ensemble *auteur divin* et *méchant écrivain*. Il y a ici une contradiction apparente, qui se résout par une allusion ironique qu'on n'a pas saisie. Boileau pense à Desmaretz de Saint-Sorlin, auteur de *Clovis*, poëme fort incorrect et *divin*, en ce sens que le poëte visionnaire s'imaginait en avoir écrit les derniers chants sous la dictée de Dieu même. Les vers suivants : « Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous presse, » sont une allusion à Scudéry. La transition de Desmaretz à Scudéry est naturelle, et on saisit l'ordre des idées.

2. Un poëte contemporain, M. A. Pommier, a dit ingénument son avis touchant ce précepte :

En dépit de Boileau, moi j'aime, je l'avoue,
Fort peu qu'on me conseille et beaucoup qu'on me loue.

Après cette suite de conseils et de préceptes qui remplissent le premier chant, Boileau consacre le *second chant* à la définition poétique des genres secondaires, tels que l'idylle, l'élégie, l'ode, le sonnet, l'épigramme, le rondeau, la ballade, la satire, le vaudeville, la chanson. C'est ici que la fable aurait dû trouver place. L'omission de ce genre, élevé par Phèdre au niveau de la poésie, et récemment illustré par La Fontaine, s'explique difficilement par les raisons qu'on allègue et qui ne la justifient pas. Si Boileau a craint de déplaire à Colbert et à Louis XIV, qui n'aimaient pas La Fontaine, c'est une faiblesse ; s'il ne comprenait pas la valeur poétique des six livres de fables déjà publiés, c'est un défaut de goût ; s'il a désespéré de parler convenablement de ce genre, c'est manque de courage. L'apologue, lors même que La Fontaine n'eût point fait de fables, avait sa place marquée dans l'*Art poétique*, et si c'est La Fontaine qui l'en a fait exclure, nous avons à déplorer non pas seulement une lacune, mais une iniquité. Le principal mérite de ces définitions, ou plutôt de ces descriptions, c'est l'analogie du style employé pour chaque genre avec ce genre lui-même. C'est ainsi que l'idylle se montre *telle qu'une bergère,* que nous voyons l'élégie *en longs habits de deuil*, que l'ode éclate *avec énergie*. La satire, que Boileau avait cultivée avec succès, est traitée avec faveur, et nous en avons l'histoire après la définition. On a trouvé que le sonnet occupait trop de place. Quant à l'épigramme, elle fournit l'occasion d'une digression sur le goût des pointes importé d'Italie, et qui se répandit en France comme une épidémie. Le début du chant :

> Telle qu'une bergère, aux plus beaux jours de fête,
> De superbes rubis ne charge point sa tête,

a paru inspiré par un quatrain de *Léandre et Héro*, ode burlesque de Scarron :

> Avec l'émail de nos prairies
> Quand on le sait bien façonner,
> On peut aussi bien couronner
> Qu'avec l'or et les pierreries.

Ce quatrain avait été remarqué, et il est possible que Boileau y ait songé. En passant de l'élégie à l'ode, Boileau dit :

L'ode avec plus d'éclat *et non moins d'énergie.*

Cet hémistiche a embarrassé les commentateurs, parce qu'ils pensaient que le poëte continuait de comparer l'ode à l'élégie ; mais *non moins d'énergie* se rapporte seulement à éclat, et signifie « autant d'énergie que d'éclat. » Il y a équivoque, et c'est un tort. L'art du poëte fait de l'énumération des genres qu'il passe en revue comme un dénombrement de personnages ; il les anime en leur prêtant les sentiments qu'ils expriment, et en outre il égaye sa matière par des traits de satire. Ces traits sont nombreux et acérés ; il y en a contre ces vains auteurs qui,

Fous de sens rassis,
S'érigent, pour rimer, en amoureux transis ;

contre ceux

Dont l'esprit flegmatique
Garde dans ses fureurs un ordre didactique.

Il y en a à propos de ces bergers qu'on vit

Dans leurs plaintes nouvelles
Fidèles à la pointe encor plus qu'à leurs belles.

Les vers sur Juvénal sont de la plus grande beauté ; il n'y en a pas de plus énergiques dans notre langue :

Soit qu'il fasse au palais courir les sénateurs,
D'un tyran soupçonneux pâles adulateurs, etc.

Le *troisième chant,* qui traite de la tragédie, de l'épopée et de la comédie, étincelle de beautés du premier ordre. C'est le plus étendu et le plus important du poëme. L'ordre suivi n'est pas rigoureusement méthodique, puisque l'épopée a précédé historiquement le genre dramatique, et que les deux formes de ce genre, la tragédie et la comédie, devaient être abordées l'une à la suite de l'autre. Boileau a mieux aimé être moins didactique et plus poétique : trouvant de meilleures transitions et plus de variété dans la marche qu'il a préférée, on peut

dire qu'il s'est décidé en poëte et en homme de goût. Comme dans les chants qui précèdent, l'histoire littéraire et la satire se mêlent ici aux préceptes, et les définitions deviennent des peintures et presque des personnages. La tragédie, l'épopée, la comédie, vivent et respirent dans les vers de Boileau : la gravité tragique, la noblesse épique, l'enjouement comique, viennent tour à tour, selon le précepte de La Bruyère, peindre et définir les créations du génie. Ainsi :

> Pour nous charmer, la tragédie en pleurs
> D'Œdipe tout sanglant fit parler les douleurs ;

ainsi :

> D'un air plus grand encor la poésie épique,
> Dans le vaste récit d'une longue action,
> Se soutient par la fable et vit de fiction ;

ainsi encore :

> La comédie apprit à rire sans aigreur,
> Sans fiel et sans venin sut instruire et reprendre,
> Et plut innocemment dans les vers de Ménandre.

La plus riche de ces peintures est sans contredit celle de l'épopée,

> Où pour nous enchanter tout est mis en usage;
> Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage.

Quelques-uns des préceptes énoncés par Boileau paraissent aujourd'hui d'une extrême rigueur. On s'est relâché, par exemple, sur la loi des trois unités, si heureusement formulée dans ce distique :

> Qu'en un lieu, qu'en un temps, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

L'unité d'action demeure seule obligatoire ; mais on doit reconnaître qu'en usant librement du temps et de l'espace, la plupart des poëtes sont entraînés à compliquer l'action au point d'en compromettre l'unité, et il est vrai de dire que les sujets qui peuvent sans dommage se plier aux rigueurs de la règle se rapprochent davantage de l'idéal du genre. On peut faire et on a fait des chefs-d'œuvre où manquent l'unité de temps et l'unité

de lieu, mais ceux qui les reçoivent sont dans de meilleures conditions de beauté et d'illusion dramatique.

Dans l'épopée, la répugnance que témoigne le poëte pour le merveilleux chrétien n'est pas fondée; moins maniable que le merveilleux profane, il produit de plus puissants effets lorsqu'il est habilement employé. Dante l'avait déjà prouvé; Milton, à l'insu de Boileau, venait d'en donner un nouvel exemple, et Klopstock, plus tard, devait montrer à son tour que l'Évangile offre autre chose

Que pénitence à faire et tourments mérités.

Boileau a raison lorsqu'il défend de mêler aux sujets chrétiens le merveilleux de la mythologie, mais il s'abuse peut-être lorsqu'il croit que les poëtes modernes peuvent dans d'autres sujets tirer grand parti de la mythologie. On l'a dit spirituellement :

Jupiter est usé: son foudre en vain résonne,
L'orgueil de ses sourcils ne trouble plus personne [1].

On admire avec raison, dans le troisième chant, l'éloge d'Homère; cependant on peut y reprendre quelques traits. La *ceinture de Vénus* semble un ornement peu naturel pour le vieil aveugle de Smyrne; il lui convenait de donner cette ceinture à Vénus, et non de la lui dérober. Ce vers:

Tout ce qu'il a touché se convertit en or,

exprime une propriété funeste à Midas, et qu'il ne fallait pas rappeler en louant le génie du prince des poëtes.

Nous avons dit ailleurs ce qu'il faut penser des restrictions que Boileau met à l'éloge de Molière [2]. Dans les portraits de la jeunesse, de l'âge mûr et de la vieillesse, Despréaux imite Horace et ne l'égale pas. Il ne surpasse pas non plus son devancier Mathurin Regnier, moins précis sans doute, mais plus nerveux et plus profond : c'est lui qui a dit en parlant du vieillard :

Il corrige, il reprend, hargneux en ses façons,
Et veut que tous ses mots soient autant de leçons [3].

1. H. de La Touche.
2. Voy. p. 82.
3. Sat. V.

Un épisode satirique ouvre le *quatrième chant* et amène une excellente leçon. L'exemple de ce médecin de Florence qui, après avoir tué tous ses malades, devient bon architecte est détourné contre ceux qui, destinés par la nature à réussir dans un métier, s'obstinent à faire des vers médiocres. Or, en poésie, le médiocre et le détestable sont sur la même ligne :

> Il n'est point de degré du médiocre au pire.

Avant Boileau, Horace avait dit excellemment :

> Mediocribus esse poetis
> Non homines, non di, non concessere columnæ.

Malgré cette triple défense des hommes, des dieux et des colonnes, la médiocrité n'en a pas moins produit un déluge de vers. Les métromanes sont incorrigibles et insupportables; non contents de composer sans mesure, ils récitent à outrance; ils vous poursuivent dans la rue :

> Il n'est temple si saint, des anges respecté,
> Qui soit contre leur muse un lieu de sûreté.

Boileau reconnaît l'utilité et les droits de la critique, mais il récuse l'autorité de ces censeurs pointilleux, hommes de chicane, dont l'orgueil ne sait qu'exprimer d'injustes dégoûts. Un censeur éclaire, corrige et dirige ; il ne décourage pas. Ces idées sur la vocation poétique, sur le choix d'un censeur, ont déjà trouvé place dans le premier chant. Boileau les développe, et il y ajoute des conseils de morale : que le poëte soit homme de bien et

> Que son âme et ses mœurs, peintes dans ses ouvrages,
> N'offrent jamais de lui que de nobles images ;

Honte à ceux qui désertent l'honneur et qui

> Sur un papier coupable
> Aux yeux de leurs lecteurs rendent le vice aimable.

Mais il ne faut pas, comme certains docteurs (les jansénistes), aller jusqu'à proscrire la peinture des passions, qui peut être chaste et morale. Point d'intrigues, ni de cabales ; la poésie est une noble profession, et non une industrie mercenaire.

Ces préceptes amènent naturellement l'éloge et l'histoire de la poésie, qui ne doit pas perdre de vue le souvenir de son origine et de ses premiers bienfaits. Cependant le désintéressement a fait place à la cupidité. Mais le poëte n'est pas digne des faveurs de la Muse, s'il aspire à la richesse :

> Aux plus savants auteurs, comme aux plus grands guerriers,
> Apollon ne promet qu'un nom et des lauriers.

L'aisance suffit aux nourrissons des Muses, et comment craindre la misère sous un roi ami des beaux-arts, et dont

> La sage prévoyance
> Fait partout au mérite ignorer l'indigence.

La transition est heureuse pour célébrer les vertus du roi et les merveilles de son règne, dont le tableau précède un court épilogue dans lequel le poëte, revenant sur lui-même, promet d'animer, du moins « de la voix et des yeux, » les poëtes qui voudront entreprendre de chanter les exploits de Louis.

Telle est la conclusion de ce poëme, où l'enseignement littéraire et moral a tant d'attraits, où la saine raison se montre parée de tous les ornements de la poésie, code durable d'une législation dont on peut, à ses risques et périls, méconnaître les prescriptions, mais qu'on n'abolira pas.

PASCAL.

(1623-1662.)

Blaise Pascal naquit à Clermont, en Auvergne, le 19 juin 1623. A trois ans, il perdit sa mère, et son père, Étienne Pascal, l'emmena à Paris avec ses deux sœurs Gilberte et Jacqueline, après avoir vendu sa charge de président à la cour des aides de Clermont. Étienne Pascal se dévoua dès lors à l'éducation de ses enfants : il appliqua d'abord l'intelligence de son jeune fils à l'étude des langues anciennes ; mais son exemple et les entretiens de quelques amis qui se réunissaient chez lui pour cultiver les sciences mathématiques et physiques éveillèrent la curiosité de l'enfant, qui, malgré la défense paternelle, se mit en secret à chercher les propriétés des figures de géométrie. Il était arrivé sans guide, et par une méthode rigoureuse, jusqu'à la démonstration de la trente-deuxième proposition d'Euclide, lorsqu'il fut surpris dans ce travail solitaire par son père, qui ne put dès lors lui interdire la connaissance des livres qu'il devinait par la pensée. Pascal avait alors douze ans. A seize ans, il publia un traité des sections coniques; Descartes refusa de croire que ce fût l'œuvre d'un adolescent.

En 1638, Étienne Pascal fut obligé de quitter Paris pour s'être plaint un peu trop haut d'un retranchement sur les rentes de l'hôtel de ville dont il souffrait; ses enfants restèrent à Paris, et il arriva que ses deux filles, appelées par la duchesse d'Aiguillon, nièce de Richelieu, à jouer leur rôle dans une tragédie représentée par des enfants devant le cardinal, profitèrent de l'occasion pour obtenir de son éminence la grâce de leur père. Richelieu fit plus, et il chargea Étienne Pascal de l'intendance de Rouen. Toute sa famille quitta Paris pour la Normandie. Ce fut là que Blaise Pascal, chargé de régler les comptes de la province, imagina la merveilleuse machine arithmétique qui devait compter pour lui ; mais, avant de le soulager, elle lui donna tant

de peines, que sa santé en fut altérée pour toujours. En même temps le curé de Rouville, disciple de l'abbé de Saint-Cyran, initiait la famille de Pascal aux doctrines de Port-Royal et leur préparait de loin un défenseur.

Les troubles de la Fronde ramenèrent à Paris Étienne Pascal et ses enfants. Blaise n'y prit aucune part. Les troubles politiques lui paraissaient déjà de misérables intrigues indignes d'un homme sérieux et d'un chrétien. Il continuait à se livrer aux mathématiques et aux sciences naturelles. Ce fut alors qu'il confirma par des expériences la théorie de la pesanteur de l'air, qu'il posa les bases du calcul des probabilités, et qu'il entrevit le calcul différentiel et intégral, étonnante découverte, qui paraît appartenir à Fermat, quoique plus tard Leibnitz et Newton s'en soient disputé l'honneur. Tant de travaux forcèrent Pascal à se reposer. Les médecins lui conseillèrent les distractions du monde, et il s'en trouvait bien, pour le corps, lorsque menacé dans une promenade de plaisir d'être précipité dans la Seine, au pont de Neuilly (1654), par l'emportement des chevaux de son carrosse, il fut ramené, par la pensée de la mort, aux pieuses méditations de sa jeunesse.

C'est dans cette disposition d'esprit qu'il s'attacha plus étroitement aux solitaires de Port-Royal, parmi lesquels dominait Antoine Arnauld, comme lui enfant de l'Auvergne. Deux ans après (1656) éclata la querelle qui fut l'occasion des *Lettres provinciales*. Pascal les écrivit sur les matériaux que lui fournissait l'érudition théologique d'Arnauld et de Nicole. Il y mettait le cachet de son génie. Ces lettres furent publiées sous le nom de Montalte, dans une période de seize mois environ : la première est du 23 janvier 1656, et la vingtième, du 1er juin 1657. Pascal avait alors trente-trois ans ; dans la même saison de leur vie, Corneille, Racine et Boileau composèrent leurs chefs-d'œuvre.

Cette guerre, dont il eut tous les honneurs, fut plutôt une diversion qu'un remède à ses souffrances. Toutefois, après avoir combattu des doctrines qui menaçaient la pureté de la morale religieuse, il conçut le projet de fortifier contre les attaques de l'incrédulité l'édifice entier de la religion ; mais il ne

put qu'ébaucher son œuvre, dont les fragments, recueillis après sa mort, forment le livre des *Pensées*[1].

« Il est temps d'arriver à ce dernier monument du génie de Pascal, à ces ruines impérissables qui inspirent tant de regrets et d'admiration. L'ouvrage que méditait Pascal était destiné à affermir les bases de la religion et à frapper d'impuissance les attaques prévues de l'incrédulité. Descartes, en émancipant la raison humaine, en soumettant à son tribunal toutes les croyances, voulait sincèrement donner un auxiliaire à la foi, une sanction nouvelle à la religion ; mais il ne prévoyait pas où pourrait aboutir la révolution dont il avait donné le signal. Pascal porta plus loin ses regards, et il comprit avec effroi que le secours apporté par la philosophie à la religion préparait un divorce, et que cet auxiliaire indépendant pouvait devenir un redoutable adversaire. Il songea à prévenir le danger qu'il pressentait.

« Toute sa prévoyance porta sur deux points : la chute de l'homme et sa rédemption. Il fit sortir la preuve du premier mystère des étranges contradictions du cœur de l'homme, de la misère de sa condition et de ses désirs illimités de bonheur ; il demanda sa démonstration à la psychologie. Après avoir sondé tous les abîmes du cœur humain et montré toutes les contrariétés qui s'y rencontrent, il s'écrie dans son admirable langage : « Quelle chimère est-ce donc que l'homme ? Quelle nouveauté, quel chaos, quel sujet de contradiction ! Juge de toutes choses, imbécile ver de terre, dépositaire du vrai, amas d'incertitudes[2], gloire et rebut de l'univers : s'il se vante, je l'abaisse ; s'il s'abaisse, je le vante, et le contredis toujours jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible. » C'est là que Pascal attend l'incrédule, car la chimère prend figure, le chaos s'éclaire, la contradiction s'explique si l'homme est déchu, si le péché a dénaturé l'œuvre du créateur. Sur le second point, il interroge l'histoire et les étranges destinées du peuple juif, témoin irrécusable, parce que le témoignage qu'il porte le condamne, et

1. Les pages qui terminent cette notice sont tirées d'un travail plus étendu qui fait partie de mes *Essais d'Histoire littéraire*, p. 296-317.

2. Le manuscrit de Pascal porte *cloaque* d'incertitude. Voyez l'édition des *Pensées choisies de Pascal*, par Prosper Faugère, Paris, J. Delalain.

que les prophéties qu'il atteste sont accomplies et s'accomplissent encore contre lui. Pascal concentre son argumentation sur ces deux points, et il lui suffit de les établir pour triompher. Il n'explique pas ce que le double mystère de la chute et de la rédemption de l'homme a d'incompréhensible ; il se contente de montrer qu'il est attesté par la condition de l'âme humaine et par l'histoire. Pour amener la raison à s'humilier devant ces principes qu'elle ne pénètre pas, il lui expose l'idée de l'infini, qui la confond, et qu'elle ne peut secouer ; car l'infini est en même temps pour l'intelligence humaine une croyance invincible et un impénétrable mystère. Avec l'autorité de cet exemple, il importe peu que la chute et la rédemption soient incompréhensibles, il suffit qu'elles soient attestées ; or, l'une est proclamée par l'état de l'âme humaine, et l'autre par l'histoire. Si Dieu a parlé, la raison commande à la raison de se soumettre. Toutefois, Pascal ne s'arrête pas là ; il examine la doctrine dont l'histoire atteste l'origine et les préceptes qu'elle contient. Sa parfaite convenance avec la nature de l'homme, les remèdes qu'elle oppose à ses vices, la satisfaction qu'elle donne aux instincts du cœur et aux besoins de l'intelligence, viennent surabondamment compléter la démonstration.

« Les dernières années de la vie de Pascal furent, on le sait, remplies par la souffrance et par les méditations religieuses. Il supporta avec une constance héroïque les épreuves de la douleur ; il les recevait avec foi et reconnaissance, comme une expiation ; il en remerciait sincèrement la Providence, qui, par là, le détachait du monde et l'éloignait de ses périls. Sa seule pensée était d'épurer son âme, et de travailler, selon ses ressources, au soulagement des misères de l'humanité. Pendant sa dernière maladie, il voulut qu'on soignât auprès de lui un pauvre malade, et que leurs gardiens communs donnassent la préférence à son compagnon. Touchante commisération, admirable charité, qui montre que la croyance de Pascal dominait le cœur aussi bien que l'intelligence, et que cet homme prodigieux qui s'élevait par le génie au-dessus des plus élevés, s'associait par la sympathie aux plus humbles et aux plus misérables !

« Pascal, né à Clermont le 19 juin 1623, mourut à Paris le 19

août 1662, n'ayant passé que trente-neuf ans et deux mois sur cette terre où il laisse un nom impérissable. Il persévéra jusqu'à la fin dans les sentiments qui l'avaient porté à prendre la défense de Port-Royal, et lorsqu'on lui demanda s'il se repentait d'avoir fait les *Provinciales*, il répondit sans hésitation : « Bien loin de m'en repentir, si j'avais à les faire présentement je les ferais encore plus fortes. »

M. de Châteaubriand a exprimé son admiration pour le génie de Pascal en quelques lignes qu'on a souvent citées, et qu'il est impossible de ne pas reproduire ici :

Il y avait un homme qui, à douze ans, avec des barres et des ronds, avait créé les mathématiques; qui à seize ans avait fait le plus savant traité des coniques qu'on eût vu depuis l'antiquité; qui, à dix-neuf, réduisit en machine une science qui existe tout entière dans l'entendement; qui, à vingt-trois, démontra les phénomènes de la pesanteur de l'air et détruisit une des grandes erreurs de l'ancienne physique ; qui, à cet âge où les autres hommes commencent à peine de naître, avait achevé de parcourir le cercle des sciences humaines, s'aperçut de leur néant, et tourna ses pensées vers la religion; qui, depuis ce moment jusqu'à sa mort, arrivée dans sa trente-neuvième année, toujours infirme et souffrant, fixa la langue que parlèrent Bossuet et Racine, donna le modèle de la plus parfaite plaisanterie , comme du raisonnement le plus fort; enfin qui, dans le court intervalle de ses maux, résolut, par abstraction, un des plus hauts problèmes de géométrie, et jeta sur le papier des pensées qui tiennent autant de Dieu que de l'homme. Cet effrayant génie se nommait Blaise Pascal.

LES PROVINCIALES.

Les *Provinciales* furent composées à l'occasion de la querelle du grand Arnauld et des jésuites. La Sorbonne était appelée à prononcer sur l'orthodoxie du docteur janséniste à propos de deux propositions déférées à son tribunal : la première portait sur la doctrine de la grâce, si longtemps, si violemment, si obscurément débattue; la seconde, sur la réalité des cinq fameuses propositions attribuées à Jansénius et condamnées par le saint-siége. Nous n'avons pas à nous occuper des questions controversées. Ce qui importait alors, c'était la décision à intervenir. Il fallait que M. Arnauld fût condamné. Ses partisans étaient nombreux à la Sorbonne, dont il était membre; ses adversaires décla-

rés ne suffisaient pas pour former une majorité contre lui, il fallait rallier les dominicains, qui composaient un tiers parti. Leur doctrine sur la grâce les rapprochait de Port-Royal, mais leur intérêt les rattachait aux jésuites. Une ligue ou coalition se forma entre les deux ordres, qui ne pouvait subsister que si on parvenait à s'accorder sur les mots, tout en différant sur les choses.

Les molinistes pensaient réellement et disaient ouvertement que le chrétien a toujours la grâce suffisante pour prier Dieu et le pouvoir prochain d'accomplir la volonté de Dieu. Les dominicains, qui suivaient la doctrine de saint Thomas, ne le pensaient pas, et croyaient, comme les jansénistes et d'après saint Augustin, que cette grâce et ce pouvoir pouvaient manquer, que Dieu ne les donnait pas toujours, et surtout qu'il ne les devait pas; toutefois ils admirent ces deux mots, se réservant de les entendre à leur manière et de ne pas les expliquer. Le but des deux premières lettres provinciales est de démasquer cette tactique; l'art de Pascal sera d'envelopper dans le ridicule de ce déguisement les jésuites, qui cependant ne sacrifiaient rien de leur doctrine, qui entendaient les deux mots de guerre dans leur sens véritable et qui se contentaient, par ambition de succès, d'accepter pour le combat le concours d'auxiliaires, lesquels, pensant autrement qu'eux, voulaient bien se servir du même langage : c'est la loi des coalitions. « Soyons justes, dit M. Bordas Dumoulin[1], Pascal, qui veut perdre l'opinion des jésuites très-bien exprimée par le mot de grâce suffisante, emploie son adresse ordinaire en attachant un ineffaçable ridicule à ce mot dans la bouche des dominicains, dont il ne rend qu'imparfaitement la doctrine. Le ridicule devient inséparable du mot, remonte jusqu'à la vérité qu'il désigne; et pendant ce temps-là le jansénisme fait sa route. » Soyons plus justes encore, et disons qu'il y a dans ce résultat une grande moralité, puisque les promoteurs de cette ligue, tirant un profit réel d'une adhésion apparente, devaient aussi en recueillir les inconvénients. Il ne suffit pas de vaincre, il faut vaincre loyalement.

1. Eloge de Pascal dans les *Mélanges philosophiques et religieux* page 558.

La Sorbonne avait déjà déclaré A. Arnauld convaincu de témérité, pour avoir dit qu'il n'avait pas vu les cinq propositions dans le livre de Jansénius. Il était donc condamné sur la question de fait; mais cette décision, qui n'était qu'un blâme, n'emportait pas l'exclusion. Il restait à prononcer sur la question de droit, et c'est alors que Pascal intervint par sa *première provinciale.* Il annonce d'abord une découverte qu'il vient de faire à sa grande surprise, c'est que la Sorbonne, toute grave qu'elle est, délibère depuis longtemps et s'agite sur un sujet de peu d'importance. Elle a décidé que M. Arnauld avait été téméraire; qu'importe la témérité de M. Arnauld? Elle discute maintenant sur la grâce; mais il se trouve, après examen, que le fond de la doctrine n'est pas en jeu, et que tout le débat porte sur un mot que ceux qui l'admettent entendent en des sens différents, et que les autres repoussent parce qu'on refuse d'en fixer le sens: ce mot, c'est *pouvoir prochain.* Pour établir ce résultat, Pascal imagine une suite de scènes du meilleur comique qui mettent sous les yeux du lecteur de bonnes figures théologiques réunies enfin par un heureux hasard dans une dernière conférence, où le conflit des opinions laisse voir qu'il n'y a de réel et de sérieux dans tout cela que le dessein de perdre M. Arnauld. Voici la conclusion : « Il faut prononcer ce mot des lèvres, de peur d'être hérétique de nom. Car est-ce que ce mot est de l'Écriture? Non, me dirent-ils. Est-il donc des Pères, des conciles, ou des papes? Non. Est-il donc de saint Thomas? Non. Quelle nécessité y a-il donc de le dire, puisqu'il n'a ni autorité, ni aucun sens de lui-même? Vous êtes opiniâtre, me dirent-ils! Vous le direz, ou vous serez hérétique, et M. Arnauld aussi; car nous sommes le plus grand nombre; et, s'il est besoin, nous ferons venir tant de cordeliers que nous l'emporterons. »

La *seconde lettre* a moins de vivacité et de variété que la première. Elle n'offre qu'une scène entre Pascal, un de ses amis janséniste, et un dominicain : aucun jésuite n'y figure en personne. Le texte, qui est *de la grâce suffisante,* continue la raillerie essayée avec tant de verve sur le *pouvoir prochain.* Il se trouve que la grâce suffisante du dominicain ne suffit pas, puisque, pour déterminer à l'action, il faut y ajouter une grâce efficace que Dieu

n'accorde pas toujours. C'est l'opinion des jansénistes. Comment donc se fait-il que les dominicains s'unissent contre les jansénistes, dont ils partagent les doctrines, avec les jésuites, dont, au fond, ils condamnent l'opinion? Hélas! c'est par esprit de corps, par intérêt, par politique. Cet aveu coûte au dominicain, mais il le fait, et le janséniste s'en empare, et il s'écrie : « Allez, mon père, votre ordre a reçu un honneur qu'il ménage mal. Cette grâce victorieuse, qui a été attendue par les patriarches, prédite par les prophètes, apportée par Jésus-Christ, prêchée par saint Paul, expliquée par saint Augustin, le plus grand des Pères, maintenue par ceux qui l'ont suivi, conservée par saint Bernard, le dernier des Pères, soutenue par saint Thomas, l'Ange de l'école, transmise de lui à votre ordre, appuyée par tant de vos pères, et si glorieusement défendue par vos religieux, sous les papes Clément et Paul : cette grâce efficace, qui avait été mise comme un dépôt dans vos mains, pour avoir, dans un saint ordre à jamais durable, des prédicateurs qui la publiassent jusqu'à la fin des temps, se trouve comme délaissée pour des intérêts si indignes. Il est temps que d'autres mains s'arment pour sa querelle [1]; il est temps que Dieu suscite des disciples intrépides au docteur de la grâce, qui, ignorant les engagements du siècle, servent Dieu pour Dieu. » Quelle éloquence à côté de tant d'enjouement! et ne pressent-on pas dans ces premiers accents la voix puissante qui dans les Lettres sur l'Homicide et la Calomnie tonnera comme Démosthène ou Bossuet!

Ces étonnantes lettres (XIV et XVI) sur des questions de morale universelle ne vaudraient-elles pas mieux comme objet d'étude que le badinage, si ingénieux qu'il soit, à propos d'un problème théologique insoluble peut-être, et où Pascal lui-même et ses amis paraissent avoir été en dehors de la vérité?

1. Voilà donc quels vengeurs s'arment pour ta querelle?
RACINE, *Ath.*, act. III, sc. 7.

BOSSUET.

(1627-1704.)

Bossuet offre l'image accomplie du docteur et du prêtre. Sa vie est un long combat où le courage ne lui manque jamais, ni la victoire, et sa puissance religieuse est telle, que ses contemporains, devançant la postérité, le proclamèrent un des Pères de l'Église [1].

Jacques-Bénigne Bossuet naquit, le 27 septembre 1627, à Dijon. Son père, Bénigne Bossuet, retenu à Metz par ses fonctions de conseiller au parlement, confia le soin de son éducation à son frère Claude Bossuet, conseiller au parlement de Dijon. Ce fut pour l'enfant un guide éclairé et dévoué. Le jeune Bossuet, pendant le cours de ses études au collége des jésuites, montra d'abord par sa patience au travail la vigueur précoce de son génie. Ses condisciples, jouant sur son nom, disaient de lui *Bos suetus aratro.* A quinze ans, son cours d'études étant achevé, il vint à Paris pour étudier la théologie à la Sorbonne. Il s'y distingua tellement, que les beaux esprits de l'hôtel de Rambouillet voulurent l'entendre, et, sur un texte donné à l'improviste, après une courte préparation, il débita à la fin d'une soirée un sermon qui émerveilla ses auditeurs. Il était onze heures du soir, et l'orateur avait à peine seize ans; ce qui fit dire à Voiture, qui ne manquait jamais l'occasion de placer un bon mot, qu'il n'avait jamais entendu prêcher ni si tôt ni si tard.

Ce succès mondain et prématuré que d'autres auraient consi-

1. « Que dirai-je de ce personnage qui a fait parler si longtemps une envieuse critique et qui l'a fait taire ; qu'on admire malgré soi, qui accable par le grand nombre et l'éminence de ses talents : orateur, historien, théologien, philosophe, d'une rare érudition, d'une plus rare éloquence, soit dans ses entretiens, soit dans ses écrits, soit dans la chaire; un défenseur de la religion, une lumière de l'Église : parlons d'avance le langage de la postérité, un Père de l'Église? » La Bruyère, *Disc. de réception à l'Académie.*

déré comme une dispense de travail, ne détourna pas Bossuet des études sérieuses que couronna plus tard l'épreuve du doctorat, où Bossuet eut pour témoin le prince de Condé, qui venait de vaincre à Rocroy, et pour rival le jeune abbé de Rancé, ce futur réformateur de la Trappe, qui mit entre ses folles études et sa rigoureuse pénitence les orages de tant de passions. La jeunesse de Bossuet ne lui laissa rien à expier; elle fut entièrement consacrée à l'étude et au service de la religion. Sa science et son zèle s'exercèrent avec fruit, mais sans retentissement, pendant plusieurs années, dans les travaux apostoliques de la mission de Metz, où il triompha d'un adversaire digne de lui, du ministre Ferry, et qu'il termina par l'*Exposition de la foi catholique*. Ce fut alors qu'âgé de trente-deux ans, il reparut à Paris pour y faire dans la prédication l'emploi de ses forces déjà éprouvées par la controverse. Pendant dix années, de 1659 à 1669, il fit entendre dans les églises de Paris et à la cour, avec un succès que la vogue de Bourdaloue a laissé dans l'ombre, une éloquence naturelle et forte, nourrie de la science des Pères, et animée par l'ardeur de la foi et la vigueur d'un génie inépuisable. Ces sermons souvent improvisés n'étaient point des œuvres littéraires, mais des actes du ministère évangélique. Bossuet ne prit pas la peine de les recueillir; on trouva ce qu'il en avait écrit parmi ses papiers, après sa mort. Nulle part son génie n'a plus de naturel; on l'y surprend dans sa vigueur native et dans toute la liberté de son allure : aussi les connaisseurs les étudient-ils avec plus de curiosité, et ne les admirent pas moins que ses *Oraisons funèbres*. Au terme de cette période, Bossuet fut nommé évêque de Condom (1669) et prononça les oraisons funèbres d'Henriette de France, reine d'Angleterre, et d'Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans. Il ne prit pas possession de son évêché : le titre d'évêque n'était qu'un acheminement aux fonctions de précepteur du Dauphin (1670). Dans cette charge nouvelle et si importante, puisqu'il s'agissait de former un roi, Bossuet ne négligea rien, sinon de s'abaisser au niveau de l'intelligence de son royal élève. Il ne vit que l'importance de la fonction et l'élévation du but, et c'est ainsi qu'il écrivit le *Traité de la*

connaissance de Dieu et de soi-même, le *Discours sur l'Histoire universelle* et la *Politique tirée de l'Écriture Sainte.* Ces ouvrages, composés *ad usum Delphini,* étaient trop au-dessus de la portée du prince, qui écoutait sans entendre, qui regardait sans voir, attendant non sans impatience l'âge qui devait le délivrer d'un double joug, le génie de Bossuet et l'austère vertu de Montausier : jamais élève ne fut plus inutilement docile et malheureux.

Quand l'éducation du Dauphin fut terminée (1681), Bossuet, qui était entré à l'Académie en 1671, prit possession du siége de Meaux, et il y exerça son ministère avec la simplicité et le zèle d'un apôtre. Sa parole ne manqua pas aux fidèles de la ville et des campagnes pour la prédication, ni même aux enfants pour le catéchisme. Toutefois on le revoyait à la cour, où il conserva quelque temps les fonctions d'aumônier de la Dauphine. En 1682, il fut l'âme et l'oracle de la célèbre assemblée du clergé qui détermina les rapports du saint-siége et de la royauté; il rédigea les quatre articles de la déclaration qui fixe les limites longtemps indécises du pouvoir spirituel des papes et du pouvoir temporel des rois. Il reparut aussi dans la chaire (1686) pour y prononcer l'oraison funèbre du prince de Condé. Pour édifier les religieuses de son diocèse, il composa les *Méditations sur l'Évangile* et les *Élévations sur les mystères.* Puis il entreprit de confondre les églises protestantes par le tableau de leurs dissentiments. L'*Histoire des Variations* (1688) présente sous une forme impartiale une série d'arguments redoutables par l'énonciation seule des faits; car, en matière de dogme, varier c'est errer, puisque la vérité est une : ce livre est un des chefs-d'œuvre de Bossuet. Bientôt après il engagea une correspondance avec Leibnitz, luthérien et philosophe, pour concerter les moyens de ramener les sectes dissidentes au giron de l'Église; mais Leibnitz voulait une transaction, et Bossuet une soumission complète : l'entreprise devait échouer. Enfin il ramassa toutes ses forces pour livrer un combat contre le quiétisme, doctrine commode et dangereuse, qui pouvait conduire les âmes les plus pures à un déisme mystique. Malheureusement, dans cette lutte suprême, Bossuet rencontra Fénelon, qu'on voulait rendre

solidaire des excès de Molinos et des rêveries de madame Guyon. L'archevêque de Cambrai préluda par une défense vigoureuse, où il déploya toutes les ressources de l'éloquence et tout l'art de la polémique, à une soumission qui parut un triomphe. Cette magnifique controverse tint l'Église en suspens pendant plusieurs années, et fit hésiter Rome elle-même. Bossuet se reposa de cette victoire, si longuement disputée, par les travaux paisibles de l'épiscopat; il y consacra sans partage les dernières années de sa glorieuse vie, saintement terminée le 11 avril 1704. « Il mourut, dit d'Alembert, honoré des regrets de toute l'Église, qui conservera une mémoire éternelle et chère de sa doctrine, de son éloquence et de son attachement pour elle. »

L'éloquence religieuse se personnifie dans Bossuet. Sur ce sujet, il faut entendre d'abord le plus célèbre et le plus compétent de nos maîtres, M. Villemain :

Les philosophes de la Grèce énoncèrent, dans l'enceinte de leurs écoles, quelques grandes vérités morales, et Platon avait eu de sublimes pressentiments sur les destinées humaines; mais ces idées, mêlées d'erreurs et enveloppées de ténèbres, divulguées à voix basse depuis Socrate, ne s'adressaient pas à la foule du peuple, et dans ces gouvernements si favorables en apparence à la dignité de l'homme, on ne faisait rien pour lui apprendre ses devoirs et ses immortelles espérances. Le christianisme élevait une tribune, où les plus sublimes vérités étaient annoncées hautement pour tout le monde, où les plus pures leçons de la morale étaient rendues familières à la multitude ignorante : tribune formidable, devant laquelle s'étaient humiliés les empereurs souillés du sang des peuples; tribune pacifique et tutélaire, qui plus d'une fois donna refuge à ses plus mortels ennemis; tribune où furent longtemps défendus des intérêts partout abandonnés, et qui seule plaidait éternellement la cause du pauvre contre le riche, du faible contre l'oppresseur, et de l'homme contre lui-même.

Là tout s'ennoblit et se divinise : l'orateur, maître des esprits, qu'il élève et qu'il consterne tour à tour, peut leur montrer quelque chose de plus grand que la gloire et de plus effrayant que la mort; il peut faire descendre des cieux une éternelle espérance sur ces tombeaux où Périclès n'apportait que des regrets et des larmes. Si, comme l'orateur romain, il célèbre les guerriers de la légion de Mars tombés au champ de bataille, il donne à leurs âmes cette immortalité que Cicéron n'osait promettre qu'à leur souvenir; il charge Dieu lui-même d'acquitter la reconnaissance de la patrie. Veut-il se renfermer dans la prédication évangélique? Cette science de la morale, cette

expérience de l'homme, ces secrets des passions, étude éternelle des philosophes et des orateurs anciens, doivent être dans sa main. C'est lui, plus encore que l'orateur de l'antiquité, qui doit connaître tous les détours du cœur humain, toutes les vicissitudes des émotions, toutes les parties sensibles de l'âme, non pour exciter ces affections violentes, ces animosités populaires, ces grands incendies des passions, ces feux de vengeance et de haine où triomphait l'antique éloquence, mais pour adoucir, pour apaiser, pour purifier les âmes. Armé contre toutes les passions, sans avoir le droit d'en appeler aucune à son secours, il est obligé de créer une passion nouvelle, s'il est permis de profaner par ce nom le sentiment profond et sublime qui seul peut tout vaincre et tout remplacer dans les cœurs, l'enthousiasme religieux, qui donne à son accent, à ses pensées, à ses paroles, plutôt l'inspiration d'un prophète que le mouvement d'un orateur.

A cette image de l'éloquence apostolique, n'avez-vous pas reconnu Bossuet? Grand homme, ta gloire vaincra toujours la monotonie d'un Éloge tant de fois entendu. Le privilége du sublime te fut donné ; et rien n'est inépuisable comme l'admiration que le sublime inspire. Soit que tu racontes les renversements des États, et que tu pénètres dans les causes profondes des révolutions ; soit que tu verses des pleurs sur une jeune femme mourante au milieu des pompes et des dangers de la cour ; soit que ton âme s'élance avec celle de Condé, et partage l'ardeur qu'elle décrit; soit que, dans l'impétueuse richesse de tes sermons à demi préparés, tu saisisses, tu entraînes toutes les vérités de la morale et de la religion, partout tu agrandis la parole humaine, tu surpasses l'orateur antique, tu ne lui ressembles pas; réunissant une imagination plus hardie, un enthousiasme plus élevé, une fécondité plus originale, une vocation plus haute, tu sembles ajouter l'éclat de ton génie à la majesté du culte public, et consacrer encore la religion elle-même.

DISCOURS SUR L'HISTOIRE UNIVERSELLE.

TROISIÈME PARTIE. — LES EMPIRES.

Le *Discours sur l'histoire universelle*, dit Rollin, est l'un des plus admirables ouvrages qui aient paru de notre temps; je ne dis pas par la beauté et la sublimité du style, mais encore plus par la grandeur des choses mêmes, par la solidité des réflexions, par la profonde connaissance du cœur humain, et par cette vaste étendue qui embrasse tous les siècles et tous les empires. On y voit avec un plaisir infini, passer comme en revue tous les peuples du monde, avec leurs bonnes et leurs mauvaises qualités, avec leurs mœurs, leurs coutumes, leurs inclinations différentes. Égyptiens, Assyriens, Perses, Mèdes, Grecs, Romains, on y voit tous les royaumes du monde sortir

comme de terre, s'élever peu à peu par des accroissements insensibles, étendre ensuite de tous côtés leurs conquêtes, parvenir par différents moyens au faîte de la grandeur humaine, et, par des révolutions subites, tomber tout d'un coup de cette élévation, et aller, pour ainsi dire, se perdre et s'abîmer dans le même néant d'où ils étaient sortis. Mais ce qui est bien plus digne d'attention, on y voit dans les mœurs des peuples, dans leurs caractères, dans leurs vertus et dans leurs vices, la cause de leur agrandissement et de leur chute; on y apprend non-seulement à démêler ces ressorts secrets et cachés de la politique humaine, qui donnent le mouvement à toutes les actions et à toutes les entreprises, mais à y reconnaître partout un Être souverain qui veille et qui préside à tout, qui règle et conduit tous les événements, qui dispose et décide en maître du sort de tous les royaumes et de tous les empires du monde.

« Bossuet, dit M. de Châteaubriand, est plus qu'un historien, c'est un Père de l'Église, c'est un prêtre inspiré, qui a souvent le rayon de feu sur le front, comme le législateur des Hébreux. Quelle revue il fait de la terre! » Ces quelques mots d'un grand écrivain caractérisent merveilleusement le génie de Bossuet comme historien. Avant lui, personne n'avait montré avec un tel ensemble ni un enchaînement aussi rigoureux l'accomplissement des desseins de la Providence dans les destinées du genre humain; le doigt de Dieu est dans toutes les révolutions des peuples, dont les entreprises aboutissent toujours à des résultats que les hommes n'ont ni voulus ni prévus. Bossuet a déclaré sa pensée sur l'histoire dans une seule page, dont le discours entier n'est que la preuve et le commentaire. La voici :

« C'est pourquoi tous ceux qui gouvernent se sentent assujettis à une force majeure. Ils font plus ou moins qu'ils ne pensent, et leurs conseils n'ont jamais manqué d'avoir des effets imprévus. Ni ils ne sont maîtres des dispositions que les siècles passés ont mises dans les affaires, ni ils ne peuvent prévoir le cours que prendra l'avenir, loin qu'ils le puissent forcer. Celui-là seul tient tout en sa main, qui sait le nom de ce qui est et de ce qui n'est pas encore, qui préside à tous les temps et prévient tous les conseils. Alexandre ne croyait pas travailler pour ses capitaines, ni ruiner sa maison par ses conquêtes. Quand Brutus inspirait au peuple romain un amour immense de la liberté, il ne songeait pas qu'il jetait dans les esprits le principe de cette

licence effrénée par laquelle la tyrannie qu'il voulait détruire devait être un jour établie plus dure que sous les Tarquins. Quand les Césars flattaient les soldats, ils n'avaient pas dessein de donner des maîtres à leurs successeurs et à l'empire. En un mot, il n'y a point de puissance humaine qui ne serve malgré elle à d'autres desseins que les siens. Dieu seul sait tout réduire à sa volonté. »

C'est pour mettre en lumière cette vérité que l'historien, ou plutôt le théologien orateur, après avoir dans la première partie, disons mieux, le premier point de son discours, marqué le nombre et l'enchaînement des époques historiques, et dans le second, indiqué la suite de la religion, c'est-à-dire la continuité du commerce soit direct soit indirect de Dieu avec la terre, passe en revue les empires, et montre successivement l'Égypte, les empires d'Orient, la Grèce et Rome, avec leur génie particulier paraissant au temps marqué pour remplir leur rôle dans le drame providentiel qui aboutit à la naissance du Christ et au triomphe de la religion. Un de nos écrivains les plus distingués, M. Saint-Marc Girardin, a exprimé avec éloquence l'émotion que produit sur les âmes ce défilé des nations sur la scène du monde :

Quelle admirable revue de tous les peuples! comme ils viennent tour à tour devant Bossuet témoigner de leur faiblesse et avouer que Dieu seul est grand! C'est en vain qu'ils veulent s'arrêter et faire halte : il faut marcher, il faut courir. Bossuet pousse les uns sur les autres les siècles et les peuples, *Marche, marche!* dit-il à l'Égypte, et le trône majestueux des Pharaons, et ce sacerdoce imposant, et ce peuple grave et sérieux passe et disparaît bientôt; — *Marche, marche!* dit-il à la Grèce, et ces républiques turbulentes, cette nation de poëtes et d'orateurs, avec tous ses chefs-d'œuvre et tous ses trophées, va se perdre dans le gouffre de la puissance romaine; — *Marche, marche!* dit-il à Rome elle-même, et ce peuple invincible, qui sert d'instrument aux desseins de Dieu, sera à son tour effacé de la terre, qu'il n'aura conquise que pour Jésus-Christ; son aigle, qui croyait voler au gré de la politique du sénat, est forcée de reconnaître que son vol était tracé et qu'elle a suivi le doigt de Dieu plutôt que l'ambition des Sylla et des Pompée. Ainsi Dieu est partout, il change et renouvelle à son gré la figure du monde; et, à la voix de Bossuet, l'antiquité semble se réveiller du tombeau pour s'entendre révéler ce Dieu inconnu qui présidait à ses destinées, et qui est le seul qu'elle n'ait point adoré.

ORAISONS FUNÈBRES.

L'usage de louer les morts, transmis par les Grecs et les Romains idolâtres aux orateurs chrétiens, ne peut être élevé à la dignité de l'éloquence religieuse que si l'hommage sincère et mérité rendu aux vertus du mort contient une leçon morale pour les vivants. Lorsque saint Ambroise et saint Bernard vaincus par la douleur exhalent leurs gémissements sur la tombe d'un frère tendrement aimé, ils nous touchent doublement par leur émotion et par leur piété ; mais si la chaire chrétienne venait à retentir d'éloges hyperboliques pour des hommes puissants que leur dignité seule appellerait à recevoir un pareil hommage, la religion et la morale auraient à déplorer l'invasion de la flatterie dans le sanctuaire de la vérité. Bossuet ne pouvait pas consentir à prêter son saint ministère à une œuvre de vanité mondaine : aussi, quel que soit le personnage qu'il a mission d'honorer, il sait abaisser la grandeur humaine devant la majesté divine ; par là il évite les écueils du genre, et il ne cesse pas un instant d'être par la doctrine un orateur religieux, pendant que par le génie il est un orateur sublime. Ecoutons sur ce grave sujet M. Patin :

C'est sur le théâtre même de la grandeur et de la gloire, c'est en face de ce trône où s'asseyent ensemble la puissance et la jeunesse, et que décorent à l'envi les arts et la victoire, qu'il faut entendre Bossuet, d'un accent ferme et mesuré, avec le respect d'un sujet et la liberté d'un apôtre, proclamer le néant des choses humaines. Dans le silence profond de l'éloquence politique, une autre éloquence s'élève, plus fière et plus hardie. Au nom de la religion qui la fait parler et lui prête sa force, elle abaisse cet empire orgueilleux devant lequel tout s'incline ; elle efface cet éclat qui éblouit et enchante tous les regards ; elle flétrit ces faiblesses que parent tant de grâces et de majesté, et que protégent les respects du monde.

Ce genre d'éloquence, que dut ignorer l'antiquité païenne, et qui naquit sur les tombes des premiers chrétiens, Bossuet semble l'avoir créé, tant il se l'est rendu propre. Ce n'est pas à tort que l'admiration publique, parmi ses chefs-d'œuvre oratoires, a particulièrement adopté ses oraisons funèbres. Il y a rassemblé et reproduit en traits plus sublimes encore, et sous une forme plus correcte et plus pure, tout ce qu'il avait répandu ailleurs de pensées fortes et profondes sur la vie et la mort, le temps et l'éternité. Il y a de plus introduit la variété et le mouvement des intérêts humains, l'accent pathétique du désespoir, les éclats de l'enthousiasme.

Oui, ce contempteur superbe de la grandeur et de la gloire, qui exerce sur elles de si terribles justices, en est touché comme nous; car il est homme, en même temps qu'il est apôtre. Il les admire et les aime; il leur donne sans scrupule ses louanges et ses larmes; il sait trop quel est le terme où se précipite son discours, et qu'en nous entourant, dans ses tableaux, des plus flatteuses distinctions de la nature et de la fortune, il ne fait que parer pour un instant la victime de la mort. Au milieu des spectacles éclatants qu'il étale, le pressentiment de l'inévitable catastrophe l'obsède sans cesse, et il y arrive enfin à travers toutes ces prospérités mensongères, poussé par l'invincible nécessité de son sujet. Alors il quitte le ton de la plainte et de l'éloge; il s'arme d'une mélancolique amertume, d'une ironie dédaigneuse, pour célébrer le triomphe de cette puissance fatale qui fait disparaître devant elle toutes les choses d'ici-bas, la vie, la santé, les plaisirs, les grâces et les talents, les honneurs et la puissance, les grands desseins, les vastes pensées, jusqu'à ce courage indompté qui la bravait au moment suprême, jusqu'à cette espérance de lui échapper en quelque chose, par la douleur qu'on laisse après soi, par la perpétuité de son nom et de ses œuvres, jusqu'à ces derniers et tristes débris qu'elle poursuit au fond du cercueil, sous les fastueuses représentations qui les décorent et les défendent. Voilà le double aspect d'élévation et de misère que nous découvre Bossuet; et quand il les a opposés l'un à l'autre avec un inexprimable mélange des sentiments les plus contraires d'orgueil et d'humilité, de joie et de tristesse; quand il a poussé à bout le vain objet de nos attachements; qu'il l'a convaincu de n'être que ce qu'il est, un nom, un songe, une apparence, une vapeur qui s'exhale, des esprits qui s'épuisent, des ressorts qui se démontent et se déconcertent, une machine qui se dissout et se met en pièces, alors, du sein de cette ruine et de cette cendre il fait sortir l'âme chrétienne, qui prend son vol vers son créateur.

La vie de *Henriette de France*, reine d'Angleterre, fille de Henri IV, épouse de Charles Ier, mère de Charles II, offrait au génie de Bossuet une bien riche matière : « Il alla, dit M. de Bausset, au delà de ce que l'imagination aurait osé espérer du sujet et de l'orateur même. » Cet éloge n'a rien d'exagéré; jamais, en effet, l'éloquence humaine ne s'est élevée plus haut, jamais elle n'a pénétré plus profondément. Cette vie où l'on voit « toutes les extrémités des choses humaines, la félicité sans bornes aussi bien que les misères, » devient un enseignement pour tous les rois de la terre : *et nunc, reges, intelligite; erudimini qui judicatis terram.* Quoi de plus grave et de plus pompeux que cet exorde : « Celui qui règne dans les cieux, etc. ! » Quoi de plus

imposant et de plus pathétique que la proposition du discours : « Chrétiens, que la mémoire d'une grande reine, fille, femme, mère de rois si puissants et souveraine de trois royaumes, etc.! » Quoi de plus simple et de plus naturel que la division, puisque la prospérité et le malheur ont offert l'un et l'autre à cette princesse chrétienne une occasion de perfectionnement moral!

Le corps du discours amène, à côté du tableau des vertus et des épreuves de la reine, la recherche des causes qui ont produit les malheurs de l'Angleterre : c'est là qu'éclate le zèle religieux et l'inflexible sévérité de Bossuet. Le triomphe des factieux est le châtiment de l'empiétement des rois sur le pouvoir spirituel : Charles Ier, malgré ses vertus, expie les torts de Henri VIII, dont il n'a pas répudié l'usurpation; ce n'est pas le roi légitime, c'est le chef irrégulier de l'Église qui tombe sous la hache du parlement et de Cromwell. Aussi l'orateur s'attendrit à peine sur la victime, et il n'a pas d'indignation contre Cromwell ; même il exprime en jugeant cet homme extraordinaire, exécuteur inique d'un décret de la justice divine, je ne sais quel étonnement mêlé de terreur qui touche à l'admiration. Quelle énergie dans ce portrait! « Un homme s'est rencontré, » et combien sont pâles et superficielles les touches les plus sombres et les plus profondes du pinceau de Tacite lui-même, au prix de ces traits enfoncés par le burin de Bossuet! Voyez ensuite avec quelle souplesse l'orateur conforme sa pensée et son langage aux vertus et aux épreuves de cette femme héroïque que le retour de son fils au trône de son époux n'arrache point au culte de la douleur, ni à la pratique obscure des vertus chrétiennes, et qui dans l'asile religieux où elle a trouvé le repos, après tant de traverses, remercie Dieu de *l'avoir faite reine malheureuse*, parce que le malheur est pour le chrétien le plus salutaire des enseignements. En parlant des revers, Bossuet n'a pas manqué l'occasion de montrer le danger des prospérités. A qui donc pense-t-il, lorsqu'il dit : « Les grandes prospérités nous aveuglent, nous transportent, nous égarent, nous font oublier Dieu, nous-mêmes et les sentiments de la foi ; de là naissent des monstres de crimes, des raffinements de plaisirs, des délicatesses d'orgueil qui ne donnent que trop de fondement à ces terribles malédictions que Dieu a prononcées dans son Évangile :

« Malheur à vous qui riez! malheur à vous qui êtes pleins et contents du monde! » De qui donc voulait-il inquiéter l'orgueil lorsqu'il s'écrie : « Que nous nous pardonnons aisément nos fautes lorsque la fortune nous les pardonne! et que nous nous croyons bientôt les plus éclairés et les plus habiles, quand nous sommes les plus heureux et les plus élevés ! »

L'*Oraison funèbre du prince de Condé* est la dernière et la plus étonnante de celles que Bossuet a composées. La grande âme de l'orateur aborde familièrement ce noble sujet et semble respirer naturellement l'héroïsme, mais ce n'est qu'un premier essor ; elle s'élève encore, et bientôt des hauteurs de la sphère religieuse, elle plane au-dessus des cimes de la grandeur humaine. L'héroïsme n'est rien sans la piété : commander aux hommes n'est qu'illusion si on n'est pas soumis à Dieu. Telle est la thèse qu'établit et que développe l'orateur; avec quelle aisance et quelle majesté! On voit que le génie du prêtre et du guerrier étaient de même trempe. Des bancs de la Sorbonne, où Condé s'enflammait à la parole du jeune théologien, jusqu'au lit de mort où le prince se rappelait les leçons du prélat, ces deux grands hommes s'étaient compris, s'étaient aimés en s'admirant. L'Église et l'État n'avaient pas eu de plus vive lumière, d'appui plus redoutable. Quel héros et quel panégyriste ! Mais l'orateur chrétien ne devient-il pas lui-même un homme de guerre, n'a-t-il pas surpris tous les secrets de la stratégie, n'est-il pas enflammé de l'ardeur même des combats lorsqu'il peint Rocroy, Fribourg, Norlingue? Rocroy surtout, qui lui inspire la plus belle page qui soit peut-être dans aucune langue : « L'armée ennemie est plus forte, etc. »

Bossuet est incomparable pour la vivacité, l'élan, la grandeur, dans tout ce qui retrace le génie guerrier de Condé. On est tenté de détourner sur l'orateur cette comparaison qu'il fait de son héros : « Comme une aigle qu'on voit toujours, soit qu'elle vole au milieu des airs, soit qu'elle se pose sur le haut de quelque rocher, porter de tous côtés des regards perçants, et tomber si sûrement sur sa proie qu'on ne peut éviter ses ongles non plus que ses yeux; aussi vifs étaient ses regards, aussi vite et impétueuse était l'attaque, aussi fortes et inévitables étaient les mains du prince de Condé. » Tel aussi plane le génie de Bossuet; tel il

voit, tel il saisit, tel il étreint sa pensée. Quel charme ailleurs et quel mouvement vif et doux lorsqu'il parle de la bonté, qui est la bienveillance de la force ! « Loin de nous les héros sans humanité ! etc. » Les morceaux épisodiques, comme le parallèle de Turenne et de Condé, sont traités avec la même supériorité et naturellement amenés. C'est après avoir rassemblé tous les traits dont se compose l'héroïsme humain, et formé comme un idéal que rien ne saurait dépasser, que l'orateur fait évanouir ce fantôme de gloire, comme il dit, destiné à l'ornement du siècle, vaine récompense de la vanité des hommes : *receperunt mercedem suam, vani vanam.* Il n'y a de vraie grandeur que dans l'abaissement devant Dieu. Est-il une transition plus heureuse pour arriver à la peinture des vertus chrétiennes du héros, pour le conduire de là jusqu'au moment décisif où il va rendre son âme à Dieu, pour suivre enfin sa dépouille mortelle jusqu'à ce tombeau orné «de figures qui semblent pleurer, fragiles images d'une douleur que le temps emporte avec tout le reste. » C'est autour de cette tombe que l'orateur appelle les peuples et les princes pour se convaincre du néant de la grandeur humaine et pour s'y résoudre, par l'exemple du prince dont il déplore la perte, à chercher la vraie gloire dans la piété. Mais laissons la parole à Chateaubriand :

Nous avions cru pendant quelque temps, dit M. de Chateaubriand, que l'oraison funèbre du prince de Condé, à l'exception du mouvement qui la termine, était généralement trop louée; nous pensions qu'il était plus aisé, comme il l'est en effet, d'arriver aux formes d'éloquence du commencement de cet éloge qu'à celles de l'oraison de madame Henriette; mais quand nous avons lu ce discours avec attention ; quand nous avons vu l'orateur emboucher la trompette épique, pendant une moitié de son récit, et donner comme en se jouant un chant d'Homère; quand se retirant à Chantilly avec Achille en repos, il rentre dans le ton évangélique et retrouve les grandes pensées, les vues chrétiennes qui remplissent les premières oraisons funèbres; lorsque, après avoir mis Condé au cercueil, il appelle les peuples, les princes, les prélats, les guerriers, au catafalque du héros; lorsque enfin, s'avançant lui-même avec ses cheveux blancs, il fait entendre les accents du cygne, montre Bossuet un pied dans la tombe, et le siècle de Louis XIV, dont il a l'air de faire les funérailles, prêt à s'abîmer dans l'éternité, à ce dernier effort de l'éloquence humaine, les larmes de l'admiration ont coulé de nos yeux, et le livre est tombé de nos mains.

FÉNELON.

(1651-1715.)

Fénelon (François Salignac de Lamothe) naquit, le 6 août 1651, au château de Fénelon, en Périgord, de Pons de Salignac, comte de Lamothe-Fénelon, et de Louise de La Cropte de Saint-Abre. Les soins de sa mère développèrent rapidement sa précoce intelligence. Un précepteur instruit l'initia de bonne heure au latin et au grec. A douze ans, il lisait Cicéron et Virgile, Homère et Démosthène. Après avoir terminé ses humanités et fait sa philosophie au collége de Cahors, il vint à Paris, sous les auspices de son oncle, le marquis de Fénelon, étudier encore au collége du Plessis. Il avait à peine quinze ans, lorsqu'on tenta sur lui l'épreuve oratoire qui avait réussi au jeune Bossuet, à l'hôtel de Rambouillet; il s'en tira avec le même succès, et, comme son illustre devancier, il se recueillit après ce brillant essai, pour se livrer courageusement à l'étude de la théologie. Il y eut pour guides M. Olier, fondateur de Saint-Sulpice, et M. Tronson. A vingt-quatre ans, il fut ordonné prêtre. Dans l'ardeur de son zèle, il voulait partir comme missionnaire pour le Canada; plus tard il songea aux missions du Levant. Ses souvenirs classiques l'attiraient vers la Grèce, dont il aurait voulu être l'apôtre et le libérateur. Mais la faiblesse de sa santé et les instances de ses parents le retinrent en France, où il fut chargé de la direction des Nouvelles Catholiques : c'était une maison où les jeunes protestantes récemment converties recevaient l'instruction et l'éducation religieuses. Fénelon recueillit dans l'exercice de cette fonction, à laquelle il se voua pendant dix années, cette foule d'idées et de sentiments dont il a composé le plus utile et le plus charmant des livres sur l'éducation des filles.

Par là il se préparait pour une mission plus élevée. Lié d'une étroite amitié avec le duc de Beauvilliers, recommandé par

le succès de quelques sermons où il se montrait l'égal de Bossuet et de Bourdaloue, sans leur ressembler, signalé encore par l'heureuse issue d'une courte mission en Saintonge et en Aunis, où il avait ramené à la foi tant de protestants, sans assistance de dragons, il était désigné au choix de Louis XIV comme précepteur des enfants du Dauphin, le duc de Bourgogne et le duc d'Anjou. On sait quels soins et quelle habileté Fénelon déploya dans l'exercice de cette fonction toujours délicate, et que le caractère emporté du duc de Bourgogne rendait si difficile. Fénelon triompha de tous les obstacles par un mélange adroit de douceur et de sévérité, par une vigilance infatigable et par une affection sincère. Il dompta, il disciplina cette nature rebelle et puissante, que moins de fermeté et de souplesse dans la main qui la dirigeait aurait rendue intraitable. Fénelon réprima les vices et développa les brillantes facultés de son élève, dont il sut se faire un ami. Il composa pour lui ces *Fables* si ingénieuses et si attachantes et ces *Dialogues des Morts* où tant de leçons de saine morale sont données par des personnages historiques, parlant selon leur rôle et leur caractère. Il écrivait à la même intention, et comme complément de son œuvre pédagogique, le *Télémaque*, qui parut plus tard par une infidélité, après une disgrâce que nous avons à rappeler et à expliquer.

Pour bien comprendre les événements qui vont suivre, il faut savoir ce qu'était Fénelon et ce qu'on attendait de lui. Laissons parler Saint-Simon : « Ce prélat était un grand homme maigre, bien fait, pâle, avec un grand nez, des yeux dont le feu et l'esprit sortaient comme un torrent, et une physionomie telle, que je n'en ai point vu qui y rassemblât, et qui ne se pouvait oublier quand on ne l'aurait vue qu'une fois. Elle rassemblait tout, et les contraires ne s'y combattaient point. Elle avait de la gravité et de la galanterie, du sérieux et de la gaieté; elle sentait également le docteur, l'évêque et le grand seigneur ; ce qui y surnageait, ainsi que dans toute sa personne, c'était la finesse, l'esprit, les grâces, la décence, et surtout la noblesse. Il fallait effort pour cesser de le regarder. » Voilà pour le dehors. Consultons maintenant La Bruyère : « On sent la force et l'ascendant de ce rare esprit, soit qu'il prêche de génie et sans préparation, soit qu'il prononce un

discours étudié et oratoire, soit qu'il explique ses pensées dans la conversation. Toujours maître de l'oreille et du cœur de ceux qui l'écoutent, il ne leur permet pas d'envier ni tant d'élévation, ni tant de facilité, de délicatesse, de politesse; on est assez heureux de l'entendre, de sentir ce qu'il dit, et comme il le dit : on doit être content de soi si l'on emporte ses réflexions et si l'on en profite. » Écoutons encore Saint-Simon : « On ne pouvait le quitter, ni s'en défendre, ni ne pas chercher à le retrouver. C'est ce talent si rare, et qu'il avait au suprême degré, qui lui tint tous ses amis si entièrement attachés toute sa vie, malgré sa chute, et qui, dans leur dispersion, les réunissait pour se parler de lui, pour le regretter, pour le désirer, pour se tenir de plus en plus à lui, comme les Juifs pour Jérusalem, et soupirer après son retour, et l'espérer toujours, comme ce malheureux peuple attend encore et soupire après le Messie. » Tel était donc l'empire que Fénelon exerçait autour de lui par la double séduction du génie et de la vertu.

Louis XIV vieillissait, l'élève de Bossuet n'annonçait rien de grand, et tous les regards de la cour et de la France se tournaient vers Fénelon et le duc de Bourgogne. C'est alors qu'éclata la querelle du quiétisme, dont il serait trop long de raconter l'origine et les différentes phases. Fénelon, longtemps lié avec madame Guyon, y fut enveloppé par la publication du livre des *Maximes des Saints*. Bossuet vit dans cet ouvrage des doctrines dont il signala le danger ; il les combattit et entreprit de les faire condamner. Après deux années de controverse opiniâtre, le saint siége prononça son arrêt : la victoire théologique demeurait à Bossuet.

Avant ce débat, Fénelon avait été nommé à l'archevêché de Cambrai, où son ministère le retenait pendant neuf mois loin de son élève. C'était déjà un commencement de séparation : au fort de la querelle, ses fonctions de précepteur lui furent enlevées. Il était banni de la cour, lorsque la sentence de Rome arriva. Il s'y soumit avec une docilité qui déconcerta ses adversaires, et qui augmenta l'admiration et la sympathie qu'il inspirait.

Louis XIV avait poursuivi dans le théologien le précepteur,

ou plutôt l'homme d'État qui apprenait à son petit-fils que les rois sont faits pour les peuples, et que leurs droits sont réglés et limités par l'intérêt des nations qui leur sont confiées ; l'altière et impérieuse orthodoxie de Bossuet servit avec conscience les ressentiments du monarque : « c'était, dit d'Aguesseau, plutôt une intrigue politique qu'une affaire de religion. » En effet, ôtez à Fénelon son importance politique, et le débat qui agita l'Église pendant plus de deux ans, ou n'aurait pas été soulevé, ou se serait réglé sans scandale. La bonne foi de Bossuet est au-dessus du soupçon d'intrigue et de jalousie, mais la véhémence de sa polémique et l'ardeur de ses poursuites ne sont pas exemptes de passion.

Louis XIV avait déjà déclaré, après un entretien avec Fénelon, qu'il venait d'entendre le plus bel esprit et le plus chimérique de son royaume. Lorsqu'il le vit à l'œuvre, il lui parut un novateur dangereux : c'est que Fénelon voyait autrement, de plus haut et plus loin que le grand roi. Sa disgrâce, déjà complète, devint irrévocable par la publication du *Télémaque*, où la malignité dénonça, dans des rapprochements inévitables, des allusions préméditées[1]. On fit ainsi d'un enseignement général une satire personnelle. Un valet de chambre avait dérobé le manuscrit au profit d'un libraire hollandais, qui s'empressa de le publier.

Dès lors Fénelon fut réduit à correspondre avec le duc de Bourgogne par l'entremise du duc de Beauvilliers, et c'est de là que nous viennent les *Directions pour la conscience d'un roi*. Fénelon revit seulement son élève lorsque les mal-

1. « Sans doute, a dit M. Villemain, le *Télémaque* présente quelques réflexions que l'on peut détourner contre Louis XIV, mais c'est une absurde injustice de chercher dans cet ouvrage la satire allégorique et méditée de ce grand roi ; il était même impossible d'avoir mieux combiné tous les détails pour déconcerter les allusions, et pour échapper autant que possible à l'inévitable fatalité des ressemblances. Nous croyons que cette précaution généreuse occupait encore Fénelon écrivant pour le bonheur des peuples, et qu'elle lui fit chercher cette conception poétique, ces mœurs primitives, ces sociétés antiques si éloignées du tableau de l'Europe moderne. Pourquoi, d'ailleurs, aurait-il voulu peindre Louis XIV sous les traits de l'imprudent Idoménée ou du sacrilége Adraste, plutôt que sous l'image du grand et vertueux Sésostris ? » *Discours et Mélanges littéraires*, p. 111.

heurs de la guerre de la Succession l'amenèrent à Cambrai. Les conseils de Fénelon, s'ils avaient prévalu, auraient détourné ces désastres ; il indiquait aussi les moyens de les réparer, en appelant les trois ordres de l'État dans les conseils de la royauté. Mais le pouvoir absolu n'aime pas à transiger, et d'ailleurs la victoire inespérée de Denain, en éloignant le danger, permit à Louis XIV de léguer le despotisme au faible enfant qui devait lui succéder.

La mort du duc de Bourgogne (1712) brisa le cœur et les espérances de Fénelon, sans ralentir son zèle évangélique ; il continua de maintenir la paix et de faire fleurir la religion dans son diocèse, où il répandait les trésors de son épargne et de son éloquence. Jamais prélat ne fut plus aimé, ni plus vénéré. Enfin un dernier coup le frappa sans remède. Ayant perdu le plus cher de ses amis, le duc de Beauvilliers, il ne tarda pas à le suivre dans la tombe : Fénelon mourut le 7 janvier 1715, ayant passé sur cette terre soixante-trois ans et cinq mois.

LETTRE SUR LES OCCUPATIONS DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

Fénelon, consulté par l'Académie sur les travaux qu'elle devait ou achever ou entreprendre, écrivit cette lettre dans le cours de l'année 1714, quelques mois avant sa mort. « On y trouve partout, dit M. Villemain, cette autorité douce et persuasive d'un homme de génie vieillissant qui discute peu, qui se souvient, qui juge : aucune lecture plus courte ne présente un choix plus riche et plus heureux de souvenirs et d'exemples. Fénelon les cite avec éloquence, parce qu'ils sortent de son âme plus que de sa mémoire; on voit que l'antiquité lui échappe de toutes parts. Mais, parmi tant de beautés, il revient à celles qui sont les plus douces, les plus naturelles, les plus naïves, et alors, pour exprimer ce qu'il éprouve, il a des paroles d'une grâce inimitable. » Cette causerie d'un vieillard ajoutée aux trois dialogues sur l'éloquence, ouvrage de la maturité de Fénelon, le place au premier rang des critiques qui ont su allier l'originalité et le goût.

Cette dissertation se compose de dix chapitres d'étendue et d'importance inégales. Fénelon y traite du dictionnaire, de pro-

jets de grammaire, d'enrichissement de la langue, d'une rhétorique, d'une poétique, de trois traités distincts sur la tragédie, sur la comédie et sur l'histoire. Il répond à une objection qu'on pouvait opposer à ces divers projets, et termine par des considérations sur les anciens et les modernes.

Fénelon ne pense pas que le dictionnaire dont il réclame l'achèvement doive consacrer un vocabulaire définitif; car, la marche des langues est un travail continu de transformation : « Quand notre langue, dit-il, sera changée, il servira à faire entendre les livres dignes de la postérité qui seront écrits de notre temps. N'est-on pas obligé d'expliquer maintenant le langage de Villehardouin et de Joinville? » La grammaire qu'il propose de rédiger serait une méthode courte et facile, et non un de ces traités « trop curieux et trop chargés de principes qu'un grammairien savant court risque de composer. » Le risque n'est pas seulement pour le grammairien, mais pour les lecteurs : c'est le sentiment de Fénelon, qui redoute en tout et partout la complication et le fatras. « Cette grammaire ne pourrait pas fixer une langue vivante; mais elle diminuerait peut-être les changements capricieux par lesquels la mode règne sur les termes comme sur les habits. »

Ainsi le présent ne doit pas enchaîner l'avenir d'une manière absolue; il peut, et il doit s'enrichir du passé qu'on a trop dédaigné. « Notre langue manque d'un grand nombre de mots et de phrases : il me semble même qu'on l'a gênée et appauvrie, depuis environ cent ans en voulant la purifier.... le vieux langage se fait regretter, quand nous le retrouvons dans Marot, dans Amyot. Il avait je ne sais quoi de court, de naïf, de hardi, de vif et de passionné. On a retranché, si je ne me trompe, plus de mots qu'on n'en a introduit : d'ailleurs je voudrais n'en perdre aucun, et en acquérir de nouveaux. Je voudrais autoriser tout terme qui nous manque, et qui a un son doux sans danger d'équivoque. » Voilà d'excellents principes dont le dix-huitième siècle aurait dû profiter. Le trésor de notre ancienne langue offre des ressources inépuisables. « Si nous jetions à la hâte et sans choix, dit Fénelon, dans notre langue un grand nombre de mots étrangers, nous ferions du français un amas grossier et informe des autres langues d'un génie tout différent. C'est ainsi que les ali-

ments trop peu digérés mettent dans la masse du sang d'un homme des parties hétérogènes qui l'altèrent au lieu de le conserver. »

Une bonne rhétorique se composerait d'un choix de préceptes tirés d'Aristote, Cicéron, Quintilien, Lucien, Longin : « En ne prenant que la fleur de la plus pure antiquité, on ferait un ouvrage court, exquis et délicieux. » Quitte envers la rhétorique par ce conseil, qui a été suivi de nos jours[1], Fénelon aborde l'éloquence elle-même; il prouve facilement que malgré l'unité de la pensée humaine, partout la même, les nations sont plus ou moins heureusement douées pour l'éloquence, et placées dans des conditions plus ou moins favorables par la nature des institutions politiques. La liberté, qui inspirait la Grèce et Rome, manque aux peuples modernes; le barreau qui ne conduit plus à la tribune n'est désormais qu'une arène de chicane, et non un gymnase de noble éloquence. La chaire elle-même, seul refuge d'indépendance et de grandeur, cède à la contagion du bel esprit, et songe plus à plaire qu'à convaincre et à émouvoir. Fénelon résume admirablement sa pensée sur l'éloquence : « Il ne faut pas faire à l'éloquence le tort de penser qu'elle n'est qu'un art frivole, dont un déclamateur se sert pour imposer à la faible imagination de la multitude, et pour trafiquer de sa parole; c'est un art très-sérieux, qui est destiné à instruire, à réprimer les passions, à corriger les mœurs, à soutenir les lois, à diriger les délibérations publiques, à rendre les hommes bons et heureux. » Il ajoute ces belles paroles dont toute âme humaine doit se pénétrer de bonne heure, et qu'on ne doit jamais oublier : « L'homme digne d'être écouté est celui qui ne se sert de la parole que pour la pensée, et de la pensée que pour la vérité et la vertu. »

Les idées indiquées dans le projet de poétique ne sont pas moins morales : « Autant, dit Fénelon, on doit mépriser les mauvais poëtes, autant doit-on admirer et chérir un grand poëte, qui ne fait point de la poésie un jeu d'esprit pour s'attirer une vaine gloire, mais qui l'emploie à transporter les hommes en faveur de la sagesse, de la vertu et de la religion. » Rien n'est plus vrai, mais le critique se montre moins judicieux que le moraliste,

1. *Nouvelle rhétorique*, par J. V. Le Clerc.

lorsqu'après avoir dit que « notre versification perd plus qu'elle ne gagne par les rimes, » il ajoute qu'il n'a garde de les vouloir abolir, parce que sans elles notre versification tomberait. En effet, si la rime soutient notre versification, il est clair qu'elle y sert plus qu'elle ne nuit. On peut dire que nos poëtes ont un instrument plus rebelle à manier que n'avaient les Grecs et les Romains, favorisés par l'accent, par la durée variable des syllabes, par la facilité et la grâce des enjambements, par le son musical des mots; mais c'était une raison d'admirer davantage des poëtes qui, tels que Racine et La Fontaine, ont souvent égalé l'harmonie et l'aisance des anciens. Fénelon a ses raisons personnelles de préférer la prose. Il est dans le vrai lorsqu'il regrette que les inversions, qui tiennent l'esprit attentif et en suspens dans les langues de l'antiquité, soient si peu nombreuses et d'un usage si périlleux dans la nôtre. Au reste, la préférence qu'il accorde sur ce point aux poëtes latins amène des citations heureusement choisies, dont les beautés sont analysées, ou plutôt senties, avec une délicatesse de goût et une vérité d'émotion qui charment le lecteur : « Malheur, s'écrie-t-il, à ceux qui ne sentent pas le charme de ces vers : *Fortunate senex*, etc.!.. »

Fénelon se montre sévère pour le théâtre, même tragique : « Je ne souhaite point, dit-il, qu'on perfectionne les spectacles, où l'on ne représente les passions corrompues que pour les allumer. » Cela est juste; mais, au lieu d'impliquer Racine et Corneille même dans cette sentence, il aurait fallu les louer d'avoir épuré la peinture des passions; en cela, ils avaient été les précurseurs de l'auteur du *Télémaque*. Le reproche de faste et d'enflure est plus juste envers Corneille, qui le mérite, surtout au début de *Cinna* et de *Pompée*. Il convenait de rappeler au naturel et à la simplicité notre théâtre tragique, qui s'en est trop écarté. Fénelon blâme la pompe et l'étendue du récit de la mort d'Hippolyte, où Théramène n'aurait pas dû se complaire, et dont Thésée devait souffrir. La Harpe a essayé de justifier Racine; il a mieux réussi en réfutant la critique faite par Fénelon du vers qui suit, dans *Horace*, le *qu'il mourût*.

Le projet d'un traité sur la comédie n'offre pas de règles sur ce genre étranger aux habitudes de Fénelon. Il se contente d'ap-

précier Plaute, qu'il juge sévèrement, sur l'autorité d'Horace; Térence, dont il goûte l'élégance et surtout la sensibilité; Molière, qu'il admire, mais qu'il critique pour le style après La Bruyère, et pour le bas comique après Boileau. Il lui reproche aussi d'avoir souvent outré les caractères, par exemple, dans Harpagon qui demande à voir l'autre main de maître Jacques, quand il en a déjà vu deux. Mais pourquoi ne pas remarquer que Molière, avec un goût exquis, remplace le *cedo tertiam* de Plaute, quiest d'une bouffonnerie invraisemblable, par *l'autre*, qui est un trait de caractère et de vrai comique?

Fénelon donne d'excellents préceptes sur la manière de composer et d'écrire l'histoire. Seulement il a tort de dire que l'historien ne doit être d'aucun temps ni d'aucun pays, l'impartialité qui lui est commandée n'étant pas l'impassibilité. Mais quoi de plus vrai et de plus utile que la recommandation de « retrancher toute dissertation où l'érudition d'un savant veut être étalée? » quoi de plus sensé que le conseil de retrancher « les minuties qui ne font qu'interrompre, qu'allonger, que faire une histoire, pour ainsi dire, hachée en petits morceaux et sans aucun fil de vive narration? » Voici encore des règles qu'on ne saurait trop méditer si on veut écrire l'histoire avec succès : « L'historien doit embrasser et posséder toute son histoire; il doit la voir tout entière comme d'une seule vue; il faut qu'il la tourne et qu'il la retourne de tous les côtés jusqu'à ce qu'il ait trouvé son vrai point de vue. » Et pour l'ordre des faits : « L'historien qui a un vrai génie choisit sur vingt endroits celui où un fait sera mieux placé pour répandre la lumière sur tous les autres. Souvent un fait montré par avance de loin débrouille tout ce qui le prépare. » Pour la sobriété du style : « Un historien doit retrancher beaucoup d'épithètes superflues et d'autres ornements du discours : par ce retranchement il rendra son histoire plus vive, plus courte, plus plus simple et gracieuse. » Il remarque encore que « le point le plus nécessaire et le plus rare pour un historien, est qu'il sache exactement la forme du gouvernement et le détail des mœurs de la nation dont il écrit l'histoire, pour chaque siècle. » En effet, « un peintre qui ignore ce qu'on nomme *il costume* ne peint rien avec vérité. » Voici une remarque que nous croyons de notre temps

et que Fénelon nous avait dérobée par anticipation : « Notre nation ne doit pas être peinte d'une façon uniforme; elle a eu des changements continuels. Un historien qui représentera Clovis environné d'une cour polie, galante et magnifique, aura beau être vrai dans les faits particuliers ; il sera faux par le fait principal des mœurs de toute la nation, etc. » S'il est vrai que Fénelon eût composé une histoire de Charlemagne, il avait dû l'écrire d'après ces principes, et on ne saurait trop regretter la perte d'un pareil ouvrage.

Dans la dernière partie de cette lettre si instructive et si attachante, Fénelon intervient en médiateur entre les partisans idolâtres de l'antiquité et les champions aveugles des modernes. Il fait, sans paraître y songer, la leçon à Dacier et à Lamotte, égarés l'un et l'autre aux extrémités opposées, pendant que Fénelon se place au milieu et donne la preuve de force que demande Pascal, en remplissant l'entre-deux. Rien de plus sensé, de plus vrai que les sentiments de Fénelon, disciple intelligent de l'antiquité et maître à son tour.

TÉLÉMAQUE.

Personne avant M. Villemain n'avait rendu justice entière au chef-d'œuvre de Fénelon : on l'admirait, sans connaître à quel point l'admiration était légitime. Qu'il nous soit permis de profiter de cette lumière nouvelle :

Homère, Xénophon et Platon inspirèrent le *Télémaque*. On se tromperait de croire que Fénelon n'est redevable à la Grèce que du charme des fictions d'Homère; l'idée du beau moral dans l'éducation d'un jeune prince, ces entretiens philosophiques, ces épreuves de courage, de patience, l'humanité dans la guerre, le respect des serments, toutes ces idées bienfaisantes sont empruntées à la *Cyropédie*. Dans les théories sur le bonheur du peuple, dans le plan d'un Etat réglé comme une famille, on reconnaît l'imagination et la philosophie de Platon. Mais il est permis de croire que Fénelon, corrigeant les fables d'Homère par la sagesse de Socrate, et formant cet heureux mélange des plus riantes fictions, de la philosophie la plus pure et de la politique la plus humaine, peut balancer, par le charme de cette réunion, la gloire de l'invention qu'il cède à chacun de ses modèles. Sans

doute, Fénelon a partagé les défauts de ceux qu'il imitait; et si les combats du *Télémaque* ont la grandeur et le feu des combats de l'*Iliade*, Mentor parle quelquefois aussi longuement qu'un héros d'Homère; et quelquefois les détails d'une morale un peu commune rappellent les longs entretiens de la *Cyropédie*. En considérant le *Télémaque* comme une inspiration des muses grecques, il semble que le génie de Fénelon en reçoive une force qui ne lui est pas naturelle. La véhémence de Sophocle s'est conservée tout entière dans les sauvages imprécations de Philoctète. Quoique la belle antiquité paraisse avoir été moissonnée tout entière pour composer le *Télémaque*, il reste à l'auteur quelque gloire d'invention, sans compter ce qu'il a de créateur dans l'imitation de beautés étrangères, inimitables avant et après Fénelon. Rien n'est plus beau que l'ordonnance du *Télémaque*, et l'on ne trouve pas moins de grandeur dans l'idée générale, que de goût et de dextérité dans la réunion et dans le contraste des épisodes. Les chastes et modestes amours d'Antiope, introduits à la fin du poëme, corrigent, d'une manière sublime, les emportements de Calypso; et l'intérêt de la passion se trouve deux fois reproduit, sous l'image de la fureur et sous celle de la vertu. Mais comme le *Télémaque* est surtout un livre de morale politique, ce que l'auteur peint avec plus de force, c'est l'ambition, cette maladie des rois qui fait mourir les peuples, l'ambition grande et généreuse dans Sésostris, l'ambition imprudente dans Idoménée, l'ambition tyrannique et misérable dans Pygmalion, l'ambition barbare, hypocrite, impie, dans Adraste. Ce dernier caractère, supérieur au *Mézence* de Virgile, est tracé avec une vigueur d'imagination qu'aucune vérité historique ne saurait surpasser. Cette invention des personnages n'est pas moins rare que l'invention générale d'un plan. Le caractère le plus généreux dans cette riche variété de portraits, c'est celui du jeune Télémaque. Plus développé, plus agissant que le Télémaque de l'*Odyssée*, il réunit tout ce qui peut surprendre, attacher, instruire. Dans l'âge des passions, il est sous la garde de la sagesse, qui le laisse souvent faillir, parce que les fautes sont l'éducation des hommes; il a l'orgueil du trône, l'emportement de l'héroïsme et la candeur de la première jeunesse. Ce mélange de hauteur et de naïveté, de force et de soumission, forme peut-être le caractère le plus touchant et le plus aimable qu'ait inventé la muse épique.

De grands critiques ont souvent répété que le héros du poëme ou d'une tragédie ne doit pas être parfait. Ils ont admiré dans l'*Achille* d'Homère, dans le *Renaud* du Tasse, l'intérêt des fautes et des passions; mais ils n'ont pas prévu l'intérêt non moins neuf et plus moral que présenterait un caractère qui, mélangé d'abord de toutes les faiblesses humaines, paraîtrait s'en dégager insensiblement, et se développerait en s'épurant. On blâme dans Grandisson l'uniformité de la sagesse et de la vertu, la monotonie de la perfection. Le caractère de Télémaque offre le charme de la vertu et les vicissitudes de la faiblesse; il n'en a pas moins de mouvement, parce qu'il tend à

la perfection. Il s'anime et se perfectionne à la fois ; et l'intérêt qu'on éprouve est agité comme la lutte des passions, et doux comme le triomphe de la vertu. Sans doute, Fénelon, dans cette forme donnée au caractère principal, cherchait avant tout l'instruction de son élève; mais il créait, en même temps, une des conceptions les plus intéressantes et les plus neuves de l'épopée. Pour achever de saisir dans le *Télémaque*, trésor de richesses antiques, la part d'invention qui appartient à l'auteur moderne, il faudrait comparer l'enfer et l'Elysée de Fénelon avec les mêmes peintures tracées par Homère, par Virgile. Quelle que soit la sublimité du silence d'Ajax, quelles que soient la grandeur et la perfection du sixième livre de l'*Enéide*, on sentirait tout ce que Fénelon a créé de nouveau, ou plutôt tout ce qu'il a précisé dans les mystères chrétiens, par un art admirable, ou par un souvenir involontaire. Les plus grandes de ces beautés inconnues à l'antiquité, c'est l'invention de douleurs et de joies purement spirituelles, substituées à la peinture faible ou bizarre de maux et de félicités physiques. C'est là que Fénelon est sublime et saisit mieux que le Dante le secours si grand et si neuf du christianisme. Rien n'est plus philosophique et plus terrible que les tortures morales qu'il place dans le cœur des coupables; et pour rendre ces inexprimables douleurs, son style acquiert un degré d'énergie que l'on n'attendrait pas de lui, et que l'on trouverait difficilement ailleurs. Mais lorsque, délivré de ces affreuses peintures, il peut reposer sa douce et bienfaisante imagination sur la demeure des justes, alors on entend des sons que la voix humaine n'a jamais égalés, et quelque chose de céleste s'échappe de son âme, enivrée de la joie qu'elle décrit. Ces idées-là sont absolument étrangères au génie antique : c'est l'extase de la charité chrétienne; c'est une religion toute d'amour, interprétée par l'âme douce et tendre de Fénelon; c'est le pur amour donné pour récompense aux justes dans l'Elysée mythologique. Aussi, lorsque, de nos jours, un écrivain célèbre a voulu retracer le paradis chrétien, il a dû sentir plus d'une fois qu'il était devancé par l'anachronisme de Fénelon; et malgré les efforts d'une riche imagination, et l'emploi, plus facile et plus libre, des idées chrétiennes, il a été obligé de se rejeter sur des images moins heureuses, et il n'a mérité que le second rang. L'Elysée de Fénelon est une des créations du génie moderne; nulle part la langue française ne paraît plus flexible et plus mélodieuse. Le style de *Télémaque* a éprouvé beaucoup de critiques : Voltaire en a donné l'exemple avec goût. Il est certain que cette diction, si naturelle, si doucement animée, quelquefois si énergique et si hardie, est entremêlée de détails faibles et languissants; mais ils disparaissent dans l'heureuse facilité du style. L'intérêt du poëme conduit le lecteur, et de grandes beautés le raniment et le transportent. Quant à ceux qui s'offensent de quelques mots répétés, de quelques constructions négligées, qu'ils sachent que la beauté du langage n'est pas dans une correction sévère et calculée, mais dans un choix de paroles simples, heureuses, expressives, dans une harmonie libre et variée qui accompagne

le style et le soutient, comme l'accent soutient la voix, enfin, dans une douce chaleur partout répandue, comme l'âme et la vie du discours.

Nous ajouterons à cette vue d'ensemble si étendue et si nette quelques observations de détail sur le douzième et le quinzième livre de *Télémaque*.

Le héros du *douzième livre* est Mentor, ou plutôt Minerve sous les traits de ce vieillard. C'est cette déesse qui fait revenir Idoménée des égarements de sa vanité et de son ambition ; qui apprend à Télémaque à modérer ces jugements téméraires et durs, si familiers à la jeunesse ; qui enfin réforme Salente sur le modèle idéal d'une ville où tous les rangs seraient réglés, d'où le luxe serait banni, où régneraient l'abondance, la simplicité et la vertu. Voltaire s'est beaucoup moqué de cette petite ville austère et décente où il se serait gardé d'aller chercher le bonheur[1]. L'auteur du *Mondain* croyait :

. . . . . que le luxe enrichit
Un grand État, s'il en perd un petit ;

Fénelon pensait que le luxe perd tous les États, grands et petits, parce qu'il amène nécessairement avec lui la corruption. Sur ce point sa pensée est invariable. Dans sa lettre à l'Académie, il dit avec une conviction profonde : « La honteuse lâcheté de nos mœurs nous empêche de lever les yeux pour admirer le sublime de ces paroles : *aude, hospes, contemnere opes.* » Et plus loin : « Heureux les hommes s'ils se contentaient des plaisirs qui ne coûtent ni crime, ni ruine ! C'est notre folle et cruelle vanité, et non pas la noble simplicité des anciens, qu'il faut corriger. » Ces lignes écrites à la veille de sa mort prouvent que Fénelon avait toujours dans la pensée, comme un idéal, le régime de sa chère Salente. On ne voit cependant pas comment il aurait pu réformer sur ce patron la France, qui devait, en courant sur la pente où elle

1. J'admire fort votre style enchanteur,
Et votre prose, encor qu'un peu traînante.
Mais, mon ami, je consens de grand cœur
D'être *berné* dans vos murs de Salente
Si je vais là pour chercher le bonheur.

était placée, se précipiter vers les orgies et les prodigalités qui déshonorent l'histoire de la Régence. Du moins il aurait lutté. En favorisant et honorant l'agriculture, il aurait fécondé le sol et prévenu la misère par l'abondance des biens de la terre. Il aurait combattu le mauvais emploi et la répartition trop inégale des richesses, car il pensait et il a osé dire : « C'est l'orgueil et la mollesse de certains hommes qui en mettent tant d'autres dans une affreuse pauvreté. » Paroles courageuses et saintes dans la bouche d'un chrétien, car elles n'y sont pas des menaces ! Fénelon ne voyait de salut pour les hommes que dans la simplicité des mœurs et la culture des champs. Quoi de plus touchant, de plus éloquent même, que la peinture qu'il fait de la vie des champs ! Virgile n'a pas de vers plus émus, plus pénétrants que cette prose : « La terre n'est jamais ingrate : elle nourrit toujours de ses fruits ceux qui la cultivent soigneusement : elle ne refuse ses biens qu'à ceux qui craignent de lui donner leurs peines. Plus les laboureurs ont d'enfants, plus ils sont riches : car leurs enfants, dès la plus tendre jeunesse, commencent à les secourir. Les plus jeunes conduisent les moutons dans les pâturages; les autres, qui sont plus grands, mènent déjà les grands troupeaux; les plus âgés labourent avec leur père. Cependant la mère de toute la famille prépare un repas simple à son époux et à ses chers enfants, qui doivent revenir fatigués du travail de la journée, etc. » Il faut lire tout le passage, et comme Fénelon le dit pour Virgile, malheur à ceux qui liraient sans attendrissement ! Au reste, si Salente doit rester dans le pays d'Utopie avec toutes les cités idéales créées par l'imagination des poëtes et des philosophes, la peinture que Fénelon en a faite n'en est pas moins une image de simplicité et de pureté qui apprend à estimer le faste à son juste prix, et qui donne souvent avec le goût de la vertu le désir de l'embrasser.

Le *quinzième livre* du Télémaque est un des plus heureux larcins que le génie moderne ait faits à l'antiquité. Fénelon, avec une merveilleuse industrie, sait réunir et fondre en un ensemble harmonieux deux récits empruntés, l'un à Ovide, l'autre à Sophocle. Le neuvième livre des *Métamorphoses* lui fournit le tableau de la mort d'Hercule, qui sert d'introduction aux aventures de Philoctète exposées dans la tragédie de Sophocle. Ces deux

parties adroitement liées entre elles, tirées la première d'un poëte bel esprit, brillant et négligé, la seconde de l'œuvre d'un génie sobre et pur, reçoivent de l'âme de Fénelon la même empreinte, ou plutôt Fénelon donne à l'une et conserve à l'autre la beauté, la grandeur, la noble aisance de la poésie de Sophocle. On n'a pas signalé, que je sache, et cependant on ne peut trop admirer cette puissance d'assimilation qui amène à l'unité de plan et de couleur deux productions distinctes et presque disparates. C'est que Fénelon digérait ses lectures, c'est que les idées d'autrui devenaient siennes par la méditation, c'est que le feu de son imagination les dégageait de tout alliage, et qu'elles pénétraient la substance même de son génie, qui leur communiquait sa forme et son éclat. A ce prix seul, l'imitation peut être originale. Comme soudure du récit d'Ovide et de la tragédie de Sophocle, Fénelon a introduit la tradition mythologique négligée par le poëte grec, qui attribue la blessure de Philoctète à l'indiscrétion par laquelle il indiqua la place du tombeau d'Hercule [1]. Par là tout se tient et s'enchaîne : l'ensemble de ces faits tire un nouvel intérêt de la personne même du narrateur, et de celui qui écoute le récit. C'est Philoctète qui raconte au fils d'Ulysse des événements où son père joue le principal rôle, et c'est une heureuse idée que d'avoir arraché du cœur de Philoctète les dernières traces de ses ressentiments contre Ulysse, par l'affection que lui inspire l'aimable fils de ce héros. Quelle combinaison tout à la fois savante et naturelle ! Ainsi encore, par ménagement pour le fils d'Ulysse, les torts du père sont adoucis et ses vertus mises en relief. Dans le *Télémaque*, c'est Ulysse qui consent à rendre l'arc d'Hercule à Philoctète; et lorsque, dans sa fureur, celui-ci n'en dirige pas moins une de ses flèches contre lui, alors la contenance d'Ulysse menacé en devient plus héroïque. Par cet artifice et d'autres de ce genre, Fénelon modifie habilement le modèle grec pour conformer les paroles à la situation. Lorsqu'il reproduit textuellement Sophocle, il égale la noblesse et l'harmonie des vers grecs, comme dans ces adieux de

1. Dans *Sophocle*, c'est la morsure du serpent de Chrysa qui a causé les souffrances de Philoctète. L'intérêt dramatique ne permettait pas de rappeler la faute à laquelle se rattachaient les souffrances du héros.

Philoctète à Lemnos : « Adieu, cher antre ! adieu, nymphes de ces prés humides ! je n'entendrai plus le bruit sourd des vagues de cette mer ; adieu, rivage où tant de fois j'ai souffert des injures de l'air ! adieu, promontoire où Écho répéta tant de fois mes gémissements ! adieu, douces fontaines qui me fûtes si amères ! adieu, ô terre de Lemnos ! laisse-moi partir heureusement, puisque je vais où m'appelle la volonté des dieux et de mes amis. » N'a-t-il pas aussi toute l'énergie du texte original dans ces imprécations ? « O caverne ! disais-je, jamais je ne te quitterai ; tu seras mon tombeau ! O séjour de ma douleur, plus de nourriture, plus d'espérance ! qui me donnera un glaive pour me percer ? Oh ! si les oiseaux de proie pouvaient m'enlever !... Je ne les percerai plus de mes flèches ! O arc précieux, arc consacré par les mains du fils de Jupiter ! O cher Hercule, s'il te reste encore quelque sentiment, n'es-tu pas indigné ? Cet arc n'est plus dans les mains de son fidèle ami : il est dans les mains impures et trompeuses d'Ulysse. Oiseaux de proie, bêtes farouches, ne fuyez plus cette caverne, mes mains n'ont plus de flèches ! Misérable, je ne puis plus vous nuire ; venez me dévorer ! ou plutôt que la foudre de l'impitoyable Jupiter m'écrase ! » Qu'on lise, pour apprécier la prose de Fénelon, le texte de Sophocle, ou, par une épreuve contraire et non moins concluante, les vers de La Harpe,

LA BRUYÈRE.

(1644-1696.)

Selon quelques biographes La Bruyère serait né en 1639, mais on rapporte, avec plus de vraisemblance, sa naissance à l'année 1644, parce que les contemporains ne lui donnent que cinquante-deux ans lorsqu'il mourut, en 1696. Cette date seule reste certaine. On n'est pas d'accord non plus sur le lieu où il est né : les uns désignent Dourdan, d'autres disent un village des environs qu'ils ne nomment pas. La tradition locale, qui méritait d'être recueillie et qu'on a négligée, fait naître Jean de La Bruyère à Roinville, joli village entre Dourdan et Saint-Chéron, dans une famille de cultivateurs aisés du nom de Hardouin. La branche à laquelle il appartenait se distinguait par le surnom de La Bruyère, tiré d'un hameau du voisinage. Cela le détache complétement du ligueur La Bruyère, qu'on a fait figurer au nombre de ses ancêtres. Quant au Geoffroy de La Bruyère, compagnon de Godefroy de Bouillon, notre auteur ne l'allègue que par ironie et pour se moquer des fausses prétentions à la noblesse[1], travers alors fort commun. Pour lui il est du nombre de « ces hommes rares, exquis, dont il parle quelque part (*du Mérite personnel*, § XXII), qui n'ont ni aïeuls ni descendants, et qui composent seuls toute leur race. »

Les témoignages manquent absolument sur les premières années de La Bruyère, et ils sont rares à l'époque même de sa

1. Voici le passage qu'un détracteur de La Bruyère, Vigneul Marville, ou plutôt le chartreux Bonaventure d'Argonne, qui s'est caché sous ce nom, a pris au sérieux : « *Je le déclare nettement, afin que l'on s'y prépare et que personne un jour n'en soit surpris.* S'il arrive jamais que quelque grand me trouve digne de ses soins, si je fais enfin une belle fortune, il y a un Geoffroy de La Bruyère que toutes les chroniques rangent au nombre des plus grands seigneurs de France qui suivirent Godefroy de Bouillon à la conquête de la terre sainte. Voilà *alors* de qui je descends en ligne directe. » (*De quelques usages*, § XIV.)

célébrité. On soupçonne qu'il passa quelques années parmi les oratoriens, soit comme élève, soit comme novice; mais il ne s'engagea pas dans leur ordre, et il avait exercé, ou du moins possédé pendant quelque temps, une charge de trésorier de France à Caen, lorsque Bossuet le fit entrer dans la maison du prince de Condé, avec mille écus d'appointements, et charge d'enseigner l'histoire au petit-fils du prince, monsieur le Duc. C'est là qu'il vit Boileau, Racine, Fénelon, Santeuil, et qu'il fut remarqué de Saint-Simon, qui, par une faveur bien rare de sa part, n'en dit que du bien : « c'était, dit-il, un fort honnête homme, de très-bonne compagnie, simple sans rien de pédant et fort désintéressé. Je l'avais assez connu pour le regretter, et les ouvrages que son âge et sa santé pouvaient faire espérer de lui. »

Dans les loisirs que lui laissait son emploi, La Bruyère entreprit de traduire Théophraste, et lorsqu'il l'eut traduit, l'idée lui vint de l'imiter. Observateur profond et désintéressé, il était bien placé pour pénétrer les caractères et saisir les portraits : les modèles posaient devant lui sans défiance et se trahissaient sans contrainte. Dès le début, sa moisson fut brillante, mais peu abondante; car lorsque pour la première fois, en 1688, il publia, sans se nommer, son livre, sous le titre modeste : *les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou mœurs de ce siècle*, sa part d'auteur, dans ce volume, se composait seulement de deux cents pages in-12, en gros caractères. Mais ces pages, exquises et piquantes, frappèrent l'attention par la nouveauté des vues, par l'originalité du langage, et comme d'ailleurs elles fournissaient un aliment à la malignité, le succès fut soudain et général. M. de Malezieux lui avait dit, après avoir lu le manuscrit : « Voilà de quoi vous attirer beaucoup de lecteurs et beaucoup d'ennemis. » La prédiction se trouva juste; mais la colère de ceux qui se sentaient blessés animait la vogue du livre, qui fut telle, que huit éditions furent épuisées en moins de six ans. C'est ainsi que le livre, chaque fois augmenté pour répondre à l'empressement du public, fut amené au point où nous le voyons.

La Bruyère avait donné gratuitement son manuscrit au libraire

Estienne Michallet, rue Saint-Jacques, où il allait s'asseoir journellement, feuilletant les nouveautés et s'amusant avec un enfant fort gentil, fille de ce libraire, qu'il avait pris en amitié. Le produit devait fournir une dot à la jeune fille, et cette dot, après quelques années, s'élevait à deux ou trois cent mille francs. La Bruyère n'en tira que la gloire et le plaisir d'une bonne action.

Quatre ans après la publication de son livre, La Bruyère fut admis à l'Académie. On vit alors, par les clameurs que ce choix souleva, combien était vive l'animosité de ses ennemis. Les épigrammes vinrent de toutes parts : même ce fut lui qui, on ne s'en douterait guère, reçut la première piqûre de celle que depuis on a si souvent décochée en substituant un autre nom au sien :

Quand La Bruyère se présente
Pourquoi faut-il crier haro ?
Pour faire un nombre de quarante
Ne fallait-il pas un zéro ?

Voilà la justice des partis littéraires ! Son discours de réception eut cela de piquant, que l'écrivain satirique passa bien au delà du nécessaire dans l'éloge. Non content de louer, comme il y était obligé, Richelieu, Séguier, le roi, et l'académicien qu'il remplaçait, il fit la revue des plus célèbres de ses confrères ; les plus obscurs même furent désignés : *Nemo non donatus abit*. Cette tactique ne désarma point l'envie, et le *Mercure galant* de De Visé s'emporta contre l'auteur aux dernières violences de la diffamation. Mais quoi ! n'est-ce pas l'usage « des vieux corbeaux de croasser autour de ceux qui, d'un vol libre et d'une plume légère, se sont élevés à quelque gloire par leurs écrits[1] ? »

La Bruyère, qui, suivant la remarque de Boileau, échappe par l'économie de son livre à la difficulté des transitions, n'en a pas moins suivi dans la disposition des parties de son sujet un ordre régulier qu'il nous dévoile : « Des seize chapitres qui composent le livre des *Caractères*, il y en a quinze qui s'atta-

1. Preface du discours de réception à l'Académie, p. 606. *Édition de M. Walckenaer.*

chent à découvrir le faux et le ridicule qui se rencontrent dans les objets des passions et des attachements humains, ne tendent qu'à ruiner tous les obstacles qui affaiblissent d'abord, qui éteignent ensuite dans tous les hommes la connaissance de Dieu. Ainsi ils ne sont que la préparation au seizième et dernier chapitre, où l'athéisme est attaqué et peut-être confondu; où les preuves de Dieu, une partie du moins de celles que les faibles hommes sont capables de recevoir dans leur esprit, sont apportées; où la providence de Dieu est défendue contre l'insulte et les plaintes des libertins[1]. »

L'orthodoxie de La Bruyère le porta à combattre les doctrines du quiétisme. Il est probable que l'exemple et l'amitié de Bossuet l'engagèrent dans cette controverse; il est certain qu'il composa ou du moins qu'il ébaucha à cette occasion des dialogues critiques. M. Walckenaer pense que ceux qui ont été publiés sous son nom sont l'œuvre du docteur en Sorbonne Ellies du Pin. Il convient de le croire ainsi dans l'intérêt de La Bruyère, car l'auteur, quel qu'il soit, de ces dialogues a suivi d'un pas bien inégal et chancelant les traces de Pascal.

La mort du grand Condé n'avait pas éloigné La Bruyère de la maison de ce prince; il y vivait dans l'intimité et sous le patronage du père de son élève, héritier du nom et des vastes domaines du vainqueur de Rocroy. Il avait les avantages et les inconvénients de cette vie splendide où les bons repas sont chaque jour un péril de mort. A la suite d'un souper gaiement poussé fort avant dans la nuit du 10 mai 1696, La Bruyère fut frappé d'apoplexie, et mourut quelques heures après sans avoir prononcé une seule parole. L'année suivante, le même régime emportait le poëte Santeuil, un des convives les plus assidus et le plus divertissant de la table des Condés.

La Bruyère a trouvé au XVIIIe siècle dans un de ses plus habiles continuateurs, le philosophe Vauvenargues, un juge compétent et favorable :

Il n'y a presque point de tour dans l'éloquence qu'on ne trouve dans La

1. Préface du discours de réception à l'Académie p. 608. *Édition de M. Walckenaer.*

Bruyère; et si on y désire quelque chose, ce ne sont pas certainement des expressions, qui sont d'une force infinie, et toujours les plus propres et les plus précises qu'on puisse employer. Peu de gens l'ont compté parmi les orateurs, parce qu'il n'y a pas une suite sensible dans ses *Caractères*. Nous faisons trop peu d'attention à la perfection de ses fragments, qui contiennent souvent plus de matière que de longs discours, plus de proportion et plus d'art.

On remarque dans tout son ouvrage un esprit juste, élevé, nerveux, pathétique, également capable de réflexion et de sentiment, et doué avec avantage de cette invention qui distingue la main des maîtres et qui caractérise le génie.

Personne n'a peint les détails avec plus de feu, plus de force, plus d'imagination dans l'expression qu'on n'en voit dans ses *Caractères*. Il est vrai qu'on n'y trouve pas aussi souvent que dans les écrits de Bossuet et de Pascal de ces traits qui caractérisent non une passion ou les vices d'un particulier, mais le genre humain. Ses portraits les plus élevés ne sont jamais aussi grands que ceux de Fénelon et de Bossuet : ce qui vient en grande partie des genres qu'ils ont traités. La Bruyère a cru, ce me semble, qu'on ne pouvait peindre les hommes assez petits ; et il s'est bien plus attaché à relever leurs ridicules que leur force. Je crois qu'il est permis de présumer qu'il n'avait ni l'élévation, ni la sagacité, ni la profondeur de quelques esprits du premier ordre; mais on ne peut lui disputer, sans injustice, une forte imagination, un caractère véritablement original, et un génie créateur.

DES OUVRAGES DE L'ESPRIT.

Le premier chapitre du livre de La Bruyère traite *des ouvrages de l'esprit*. C'est, sous la forme d'observations détachées, un véritable traité de l'art d'écrire. Il contient des préceptes de composition et de style, des jugements littéraires et quelques portraits.

La Bruyère commence par indiquer les difficultés et les conditions du succès dans le métier d'écrivain. Première difficulté : « Tout est dit, et l'on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans[1] qu'il y a des hommes, et qui pensent (I). » Le tour de cette phrase montre que La Bruyère cherchera la nouveauté dans l'expression : son langage aura la physionomie de son esprit; quant au fond des pensées, « il faut chercher seulement à penser juste (II). » Ne fait pas un livre qui veut, et il y a pour cela un

1. Cette chronologie de La Bruyère est étrange. Avait-il, sur l'époque de la création, des renseignements inédits?

métier, « comme pour faire une pendule (III). » Il ne faut donc pas s'y jeter au hasard, mais une fois auteur accrédité, le succès est plus facile, car, « il n'est pas si aisé de se faire un nom par un ouvrage parfait, que d'en faire valoir un médiocre par le nom qu'on s'est déjà acquis (IV). » Le mystère aide au succès d'un ouvrage satirique qu'on se passe sous le manteau, « l'impression est l'écueil (V). » On ne peut donc pas dire avec assurance d'un livre qu'il est bon tant qu'il n'est pas public. Il y a des auteurs qui pensent avoir fait un livre pour avoir publié un volume; « cependant si l'on en ôte l'avertissement au lecteur, l'épître dédicatoire, la préface, la table, les approbations, il reste à peine assez de pages pour mériter le nom de livre (VI). » La médiocrité dans la poésie est insupportable (VII); mais il y a tels vers qui passent pour sublimes, et qui sont simplement emphatiques et inintelligibles : « J'ai cru autrefois, dit La Bruyère, et dans ma première jeunesse, que ces endroits étaient clairs et intelligibles pour les acteurs, pour le parterre et l'amphithéâtre; que leurs auteurs s'entendaient eux-mêmes, et qu'avec toute l'attention que je donnais à leur récit, j'avais tort de n'y rien entendre : je suis détrompé (VIII). » Un chef-d'œuvre ne peut être l'ouvrage de plusieurs (IX). Il est facile de voir que si ces diverses propositions étaient unies par des transitions, elles formeraient une dissertation solide et régulière sur les conditions générales de la composition et du succès littéraires.

Nous arrivons à des principes généraux de la plus grande importance. La Bruyère prend parti pour le goût contre les caprices de la fantaisie : « Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté et de maturité dans la nature : celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas et qui aime en deçà et au delà a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement (X). » Rien n'est plus vrai : mais il y a trop de gens intéressés à supprimer la distinction entre les esprits bien faits et les esprits de travers, pour que la maxime de La Bruyère ne soit pas contestée. Ce qui est vrai de l'ensemble d'un ouvrage, l'est aussi des détails du style : « Entre toutes les expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne. » Et le propre

de cette expression unique qu'on cherche souvent sans la trouver, c'est « qu'on éprouve, quand enfin on l'a trouvée, qu'elle est précisément celle qui était la plus simple, la plus naturelle, qui semblait devoir se présenter d'abord et sans effort (XVII). » Ailleurs La Bruyère donne en deux mots le signalement des écrivains supérieurs : « Tout l'esprit d'un auteur consiste à bien définir et à bien peindre (XIV). » C'est-à-dire à contenter la raison et à satisfaire l'imagination. Nous avons des écrivains qui peignent sans définir, et ils sont vagues et vaporeux; nous en avons d'autres qui définissent et ne peignent pas, et ils sont secs et froids. « Moïse, Homère, Platon, Virgile, Horace, ne sont au-dessus des autres écrivains que par leurs expressions et par leurs images; il faut exprimer le vrai pour écrire naturellement, fortement, délicatement (XII). » Ici, le mot *exprimer* est pris dans toute l'énergie du sens étymologique. Tel est le but où doit tendre l'art d'écrire. Les anciens l'avaient touché d'abord, et on y revient après de longs détours. La Bruyère blâme les ingrats qui méconnaissent la dette du génie moderne envers l'antiquité : « On se nourrit des anciens, on les presse, on en tire le plus que l'on peut, on en renfle ses ouvrages; et quand enfin l'on est auteur et que l'on croit marcher tout seul, on s'élève contre eux, on les maltraite, semblable à ces enfants drus et forts d'un bon lait qu'ils ont sucé, qui battent leur nourrice (XV). » Voici maintenant le secret de la défiance et de la modestie dans les esprits supérieurs, du contentement de soi-même et de la présomption chez les médiocres : « La même justesse d'esprit qui nous fait écrire de bonnes choses, nous fait appréhender qu'elles ne le soient pas assez pour mériter d'être lues. — Un esprit médiocre croit écrire divinement; un bon esprit croit écrire raisonnablement (XVIII). » Le but des ouvrages de l'esprit est donc la beauté, la perfection; le moyen de l'atteindre, l'étude des anciens et le génie.

De ces considérations, La Bruyère passe à la compétence, aux avantages et aux inconvénients de la critique. Il y consacre dix-huit paragraphes (XIX-XXXVI). D'abord, il y a danger à consulter un auteur, toujours à plaindre lorsqu'il « écoute de belles choses qu'il n'a point faites. » La plupart de ceux qui n'ont point écrit, « exempts par leur condition de la jalousie d'auteur, » sont ou

incompétents ou distraits. Les critiques de profession perdent trop souvent dans le plaisir de la critique « celui d'être touchés de très-belles choses. » Il y a des juges capables d'apprécier avec équité, et qui n'osent se prononcer sur le mérite d'un manuscrit; ils attendent, pour admirer, le jugement public, et alors il n'est plus temps, ils ont été devancés. D'autres prononcent sans avoir lu, et ne sont que les échos de la passion d'autrui. Ceux-ci, gâtés par la louange, dédaignent de lire ce que d'autres ont écrit; il y en a encore qui pour toute réponse sur un ouvrage parlent du leur. Les diversités de jugement sont telles, qu'il « n'y a point d'ouvrage si accompli qui ne fondît tout entier au milieu de la critique, si son auteur voulait en croire tous les censeurs qui ôtent chacun l'endroit qui leur plaît le moins (XXVI). » Dans ce conflit, « Quel autre parti, pour un auteur, que d'oser être de l'avis de ceux qui l'approuvent (XXVII)? » La Bruyère s'y était résigné pour lui-même sans trop d'effort; mais l'éloge de son esprit ne lui suffisait pas, car il n'avait pas eu seulement l'ambition de plaire : « Quelques lecteurs, dit-il, croient payer avec usure un auteur, s'ils disent, magistralement, qu'ils ont lu son livre, et qu'il y a de l'esprit; mais il leur renvoie tous leurs éloges qu'il n'a pas cherchés par son travail et par ses veilles. Il porte plus haut ses projets, et agit pour une fin plus relevée : il demande des hommes un plus grand et un plus rare succès que les louanges, et même que les récompenses, qui est de les rendre meilleurs (XXXIV). » Telle devait être l'ambition, telle a été aussi la palme de celui qui n'a pas craint de poser au jugement cette règle unique, qui condamne tant d'ouvrages, même éminents : « Quand une lecture vous élève l'esprit, et qu'elle vous inspire des sentiments courageux, ne cherchez pas une autre règle pour juger de l'ouvrage, il est bon et fait de main d'ouvrier. »

Voilà de judicieuses remarques sur la critique. Mais La Bruyère ne se contente pas de montrer ce qu'il pense de la critique; il fait dans les paragraphes suivants quelques applications de la critique elle-même; nous avons rapporté plus haut[1] le parallèle de Corneille et de Racine, où l'antithèse n'est pas un jeu d'esprit, mais le pro-

1. Page 44.

duit d'un jugement qui a saisi nettement des différences réelles. Le désir d'établir un contraste symétrique entre Térence et Molière a peut-être amené une censure rigoureuse et inexacte du style de notre grand comique[1]. La Bruyère fait preuve de goût en reconnaissant que les lettres de Balzac et de Voiture sont vides de sentiments, et que les femmes possèdent des qualités supérieures pour réussir dans le genre épistolaire. Il parle, en bons termes, de Malherbe, et il apprécie Ronsard à sa juste valeur. Rien n'est plus sensé ni plus moral que ce jugement sur Marot et Rabelais. « Marot et Rabelais sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits : tous deux avaient assez de génie et de naturel pour pouvoir s'en passer, même à l'égard de ceux qui cherchent moins à admirer qu'à rire dans un auteur. Rabelais surtout est incompréhensible : son livre est une énigme, quoi qu'on veuille dire, inexplicable[2]; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec des pieds et une queue de serpent[3], ou de quelque autre bête plus difforme; c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption : où il est mauvais, il passe bien au delà du pire, c'est le charme de la canaille; où il est bon, il va jusques à l'exquis et à l'excellent, il peut être le mets des plus délicats. »

La Bruyère, qui avait à se plaindre du *Mercure galant* de de Visé décoche en passant ce trait méprisant. « Le H*** G*** est au-dessous de rien. » Les hellénistes virent que l'initiale H est là pour Hermès, nom grec de Mercure.

Des auteurs, La Bruyère passe à quelques genres littéraires. Il dit de l'opéra que c'est « l'ébauche d'un grand spectacle, » et qu'il

1. « Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et le barbarisme et d'écrire purement. » Rien que cela! La Bruyère eût mieux fait, dans l'intérêt de la vérité, de rendre justice au naturel, au relief et à la puissante originalité de la langue de Molière. Il aurait mieux fait encore, dans son propre intérêt, de ne pas opposer ailleurs au type immortel de *Tartufe* le pâle et transitoire portrait de son *Onuphre.* »

2. Le sens du livre de Rabelais est voilé à dessein, mais il n'est pas impénétrable. Il a voulu dérouter ses ennemis et non se jouer de tous ses lecteurs. *Qui vult capere, capiat.*

3. Disinit in piscem mulier formosa superne. HORACE.

« en donne l'idée (XLVII). » Il examine ensuite, en parlant du théâtre, « d'où il vient qu'on y rit si librement et que l'on a honte d'y pleurer (L)? » Il prétend que « ce n'est point assez que les mœurs du théâtre ne soient point mauvaises. Il faut encore qu'elles soient décentes et instructives (LII). » Il lui semble aussi que « le roman et la comédie pourraient être aussi utiles qu'ils sont nuisibles (LIII). » Vient ensuite l'esquisse d'un traité de rhétorique. Qu'est-ce que l'éloquence? Qu'est-ce que le raisonnement? Qu'est-ce que le sublime? Il ne dédaigne pas de descendre jusqu'aux figures, et il en donne de courtes définitions. « L'antithèse est l'opposition de deux vérités qui se donnent du jour l'une à l'autre. La métaphore ou la comparaison emprunte d'une chose étrangère une image sensible et naturelle d'une vérité; l'hyperbole exprime au delà de la vérité pour ramener l'esprit à la mieux connaître (LV). » Quelques traits rapides partis de la main d'un maître esquissent le génie supérieur, la médiocrité honnête, et enfin le pédantisme.

Tel est l'ordre des matières et le rapport des idées dans ce chapitre où La Bruyère semble avoir voulu, au début de son livre, établir sa compétence comme écrivain. Au reste, sans dédaigner le suffrage de ses contemporains, il voyait au delà et comptait sur la postérité : « Celui, disait-il, qui n'a égard, en écrivant, qu'au goût de son siècle, songe plus à sa personne qu'à ses écrits : il faut toujours tendre à la perfection, et alors cette justice, qui nous est quelquefois refusée par nos contemporains, la postérité sait nous la rendre (LXVII). »

Voici maintenant, de sa bouche même, le jugement de son propre livre : « Il ne faut point mettre un ridicule où il n'y en a point, c'est se gâter le goût, c'est corrompre son jugement et celui des autres; mais le ridicule qui est quelque part, il faut l'y voir, l'en tirer avec grâce, et d'une manière qui plaise et qui instruise (XLVIII). » La Bruyère n'a pas fait autre chose, et celle-là, il l'a faite avec goût, et non sans génie.

MASSILLON.

(1663-1742.)

Jean-Baptiste Massillon, né le 24 juin 1663 à Hyères, en Provence, était fils d'un notaire de cette ville qui lui destinait la survivance de son office. Heureusement la vocation religieuse du jeune Massillon, de bonne heure déclarée, le détourna de cette carrière ingrate et l'engagea à dix-huit ans parmi les oratoriens, congrégation vouée exclusivement à la science et à la religion, qui a toujours utilement servi, par ses maîtres et ses orateurs, la société et l'Église. Massillon, élevé dans un collége de l'Oratoire, y puisa le germe de ces vertus modestes et de ce zèle sincère qui disposent au dévouement et qui éloignent de l'intrigue. Il aborda avec crainte la chaire chrétienne, qu'il devait illustrer, et même il en descendit pour s'enfermer dans un cloître. Il avait pris l'habit monastique dans l'abbaye de Sept-Fonts, soumise à la règle de la Trappe, mais il en fut tiré sur une injonction du cardinal de Noailles et ramené à l'Oratoire. Après quelques essais brillants de prédication, il professa pendant quelques années les belles-lettres et la théologie à Pézénas, à Montbrison et à Vienne.

A trente-trois ans il fut envoyé à Paris comme directeur du séminaire de Saint-Magloire. Les *conférences ecclésiastiques* qu'il dut faire en cette qualité le placèrent bientôt au premier rang des prédicateurs, à côté de Bourdaloue, qui touchait au terme de sa carrière oratoire. L'éloquent jésuite rendit hommage au talent du jeune et modeste rival qui venait de se produire, et dit avec une noble humilité : *Hunc oportet crescere, me autem minui.* La religion seule peut inspirer ce détachement de la gloire humaine et ce goût pour les succès d'autrui. Au reste, Massillon ne provoquait aucune comparaison ; il suivait sa voie et marchait au but sans ambition mondaine, avec le seul désir de ramener à Dieu les âmes égarées.

Sincère envers lui-même, il avait pénétré, par la connaissance de ses propres faiblesses et par la direction des consciences, tous les secrets du cœur humain. Cette analyse profonde et lumineuse forçait ses auditeurs à reconnaître leurs passions dans les peintures qu'il leur offrait; il les prenait à partie de telle sorte, que chacun d'eux comprenait qu'il était en cause et qu'il ne pouvait pas reporter sur autrui les conseils de l'orateur. C'est là le principe de la puissance singulière de Massillon : la sublimité de Bossuet pouvait passer par-dessus les consciences, la rudesse de Bourdaloue ne les atteignait pas toujours; Massillon s'y établit par insinuation, il y porte la lumière, il les domine par l'ascendant de la vérité, il les échauffe de la passion qu'il éveille et qu'il combat. C'est ainsi que Louis XIV, après l'avoir entendu, se retirait toujours mécontent de lui-même, ne pouvant plus avoir d'illusion sur ses fautes [1].

Massillon régna pendant vingt ans dans la chaire chrétienne. Aucun orateur n'eut une carrière plus longue, ni des succès plus brillants et plus soutenus. Il prêcha un Avent et deux Carêmes devant Louis XIV, qui s'était engagé à l'entendre tous les deux ans. Mais cet engagement pris en 1704 ne fut pas tenu, soit que le roi eût assez de ses revers et de son ennui à supporter, soit que l'intrigue ait écarté la parole courageuse qui aurait porté quelques mots de vérité jusqu'au trône. Quoi qu'il en soit, Massillon ne reparut que devant le cercueil du grand roi pour y faire entendre, au début de son oraison funèbre, ce mot digne de Bossuet : « Dieu seul est grand, mes frères. » Fénelon relégué à Cambrai, Massillon éloigné de la cour pendant les onze dernières années du règne de Louis XIV, montrent bien qu'on préférait à Versailles la monotonie des éloges aux conseils sincères et désintéressés.

1. « Massillon persuadait par mille charmes : c'était la *suadæ medulla*. Sentant bien que la logique de l'Évangile est dans nos cœurs, il analysait les passions pour les combattre; il en démêlait les intérêts secrets, il les révélait à elles-mêmes; muni comme d'un fil invisible, il en déjouait tous les détours. Le monde étonné se reconnaissait dans ces peintures si saillantes, si fines, si ressemblantes. C'était comme une tragédie de Racine. Le style y aidait encore. » E. Deschanel, *notice sur Massillon*.

Massillon n'improvisait pas, et sa mémoire n'avait pas cette imperturbable fidélité qui tient lieu de talent à certains prédicateurs en leur donnant l'assurance. Aussi disait-il que pour lui le meilleur de ses discours était celui qu'il savait le mieux. Il avait d'ailleurs les dons extérieurs qui recommandent un orateur indépendamment de l'éloquence, une figure noble, une voix pénétrante, une majesté simple dans le maintien. Son action, modeste d'abord, s'animait par degrés et se conformait aux élans de la passion, qu'il exprimait dans un langage plein de magnificence et d'harmonie. Jamais orateur ne toucha les âmes plus profondément. Il opérait ainsi de nombreuses conversions et d'éclatants retours à la vie chrétienne.

En 1715, à la mort de Louis XIV, malgré tant de succès, Massillon n'était encore qu'un simple prédicateur, prêtre de l'Oratoire. Deux ans après, le régent se décida à en faire un évêque (1717) et l'appela à prêcher le carême de 1718 devant Louis XV enfant. Massillon accepta cette tâche imprévue et s'empressa de la remplir après six semaines de préparation qui lui suffirent pour composer les dix sermons dont se forme le *Petit Carême*[1]. Le succès fut prodigieux. On est convenu de considérer le recueil de ces discours comme le chef-d'œuvre de Massillon. Cependant, « il y a certainement, dit M. de Chateaubriand, une éloquence plus pleine, un style plus hardi et des pensées plus profondes dans quelques-uns de ses sermons, tels que ceux sur la *mort*, sur l'*impénitence finale*, sur le *petit nombre des élus*, sur la *mort du pécheur*, sur la *nécessité d'un avenir*, sur la *passion de Jésus-Christ*. » On sait quel mouvement d'effroi produisit la prosopopée qui termine le sermon sur le *petit nombre des élus* : c'est le plus beau triomphe que rapporte l'histoire de l'éloquence religieuse.

Massillon, touché des faveurs du régent, eut la complaisance d'attester la moralité du plus immoral des prélats, le cardinal Dubois, et d'assister à son sacre. C'est la seule faiblesse qu'on

1. Le nombre des sermons ayant été réduit à dix, par égard pour le jeune âge du roi, le recueil en prit le nom de *Petit Carême*, par opposition aux *Carêmes* complets.

puisse lui reprocher, et peut-être encore est-ce un résultat de sa pureté même, qui ignorait ou refusait de croire ce que publiait sur le favori du régent la chronique de la cour.

Après la prédication du *Petit Carême*, Massillon avait été élu membre de l'Académie française : il n'y parut guère que pour prononcer son remercîment, où il fit preuve de bon goût. Le diocèse de Clermont garde le souvenir de ses vertus et de son éloquence : il le quitta une fois, en 1721, pour aller prononcer à Saint-Denis l'oraison funèbre de Madame, duchesse d'Orléans. Dans ce genre de l'oraison funèbre, Massillon, bien inférieur à Bossuet, et même à Fléchier, est au-dessous de lui-même. On retrouve toutes ses qualités d'orateur, avec plus de simplicité et de nerf, dans les *Conférences* qu'il composa pour l'instruction des curés de son diocèse. Massillon fut véritablement l'apôtre de l'Auvergne. Il peignit éloquemment les misères de cette province, et il sut émouvoir le cœur du cardinal Fleury en faveur de ces paysans que le travail le plus opiniâtre et la sobriété ne préservaient pas de l'indigence. Au reste, il ne frappait à la porte des riches qu'après avoir épuisé ses propres ressources, et il ne recevait que pour donner. « Il mourut, dit d'Alembert, comme était mort Fénelon, et comme tout évêque doit mourir, sans argent et sans dettes. Ce fut le 28 septembre 1742 que l'Église, l'éloquence et l'humanité firent cette perte irréparable. »

La Harpe apprécie en critique supérieur l'éloquence de Massillon dans ce passage que nous empruntons à son *Cours de littérature* :

C'est dans les sermons que Massillon est au-dessus de tout ce qui l'a précédé, et de tout ce qui l'a suivi, par le nombre, la variété et l'excellence de ses productions. Un charme d'élocution continuel, une harmonie enchanteresse, un choix de mots qui vont tous au cœur, ou qui parlent à l'imagination ; un assemblage de force et de douceur, de dignité et de grâce, de sévérité et d'onction ; une intarissable fécondité de moyens se fortifiant tous les uns par les autres ; une surprenante richesse de développements ; un art de pénétrer dans les plus secrets replis du cœur humain, de manière à l'étonner et à le confondre, d'en détailler les faiblesses les plus communes, de manière à en rajeunir la peinture, de l'effrayer et de le consoler tour à tour, de tonner dans les consciences et de les rassurer, de tempérer ce que

l'Evangile a d'austère par tout ce que la pratique des vertus a de plus attrayant; l'usage le plus heureux de l'Ecriture et des Pères; un pathétique entraînant, et, par-dessus tout, un caractère de facilité qui fait que tout semble valoir davantage, parce que tout semble avoir peu coûté : c'est à ces traits réunis que tous les juges éclairés ont reconnu dans Massillon un homme du très-petit nombre de ceux que la nature fit éloquents ; c'est à ces titres que ceux même qui ne croyaient pas à sa doctrine ont cru du moins à son talent, et qu'il a été appelé le Racine de la chaire et le Cicéron de la France. Lorsque, étant encore à l'Oratoire, il eut prêché un premier avent à Versailles devant Louis XIV, qui le nomma depuis à l'évêché de Clermont[1], ce monarque, dont on a si souvent cité les paroles, parce qu'elles étaient si souvent pleines de sens, lui dit : « Mon père, j'ai entendu de grands ora-« teurs dans ma chapelle, j'en ai été fort content. Pour vous, toutes les « fois que je vous ai entendu, j'ai été très-mécontent de moi-même. »

On ne peut ni mieux louer un prédicateur, ni profiter mieux d'un sermon.

LES CINQ PREMIERS SERMONS DU PETIT CARÊME.

L'abbé Fleury[2], en recevant Massillon à l'Académie française, lui rappela en ces termes le chef-d'œuvre oratoire qui l'y faisait admettre :

Vous avez montré que vous possédez toutes les parties de l'orateur chrétien : la pureté de la doctrine, la solidité des pensées, la force et la noblesse des expressions, les grâces extérieures; enfin, vous avez fait voir combien vous savez vous accommoder à votre auditoire, dans ces sermons du carême dernier, composés exprès pour notre jeune roi; il semble que vous avez voulu imiter le prophète qui, pour ressusciter le fils de la Sunamite, se rapetissa, pour ainsi dire, mettant sa bouche sur la bouche, ses yeux sur les yeux, ses mains sur les mains de l'enfant, et l'ayant ainsi réchauffé, le rendit à sa mère plein de vie. De même vous avez su proportionner vos discours, et pour la matière et pour le style, à la capacité du prince, véritablement grande

1. La Harpe se trompe : cette justice tardive est d'un prince indévot, le duc d'Orléans. Louis XIV n'accorda à Massillon que ce mot d'éloge et une parole bienveillante pendant un repos causé par une intermittence de la mémoire de l'orateur. : « Ne vous troublez pas, mon père, lui dit-il, ce n'est pas un mal que vous nous donniez un peu le temps d'admirer les belles choses que vous nous dites. »

2. Auteur de l'*Histoire ecclésiastique*, avait été sous-précepteur des princes élèves de Fénelon. Il était alors confesseur du jeune roi.

pour son âge; vous avez su nourrir et augmenter ce feu divin qui commence à éclairer son esprit et à embraser son cœur, et qui nous donne de si grandes espérances de voir revivre en lui les lumières et les vertus que nous admirions dans le prince son père, et que nous lui proposons continuellement pour modèle.

Le premier sermon du Petit Carême, *sur l'influence des exemples des grands*, a pour texte ce passage de saint Luc : *Ecce positus est hic in ruinam et resurrectionem multorum in Israel.* Ainsi l'exemple des grands est puissant pour le bien comme pour le mal. Cette puissance tient au penchant du peuple à l'imitation de ceux qui sont placés au-dessus de lui. Le développement de cette idée forme la première partie du discours. La vanité et l'intérêt portent les inférieurs à se modeler sur les grands, parce qu'ils pensent s'élever en les imitant et qu'ils attendent leurs bienfaits s'ils réussissent à leur plaire. Dans la seconde partie du discours, l'orateur montre l'étendue de cette influence, qui tient : 1° à l'autorité, car les princes enveloppent dans leur destinée les nombreux ministres de leurs passions, soit que l'ambition les pousse à faire la guerre, soit que l'amour des plaisirs les entraîne aux scandales d'une vie voluptueuse; 2° à l'éclat et à la durée. En effet, dans le rang élevé où les porte la naissance ou le pouvoir, ils sont exposés à tous les regards, et leur vie, liée avec les événements publics, passe avec eux d'âge en âge; « leurs passions, ou conservées dans les monuments, ou immortalisées dans nos histoires, iront encore tendre des piéges à la postérité. » Par leur éclat présent ils remplissent le monde, par leur souvenir ils sont de tous les siècles. Combien donc est grande leur responsabilité! Mais cette influence, si pernicieuse s'ils donnent l'exemple du mal, a la même étendue et la même autorité pour le bien. Pour entrer dans cette voie, le jeune roi n'a qu'à suivre les conseils de son bisaïeul Louis XIV. C'est le motif de la simple et touchante péroraison qui termine ce premier discours : « Que les paroles de ce grand roi, de ce patriarche de votre famille royale, soient, comme celles du patriarche Jacob mourant, les prédictions de ce qui doit un jour arriver à sa race! et puissent ses dernières instructions devenir la prophétie de votre règne! »

Les *tentations des grands* sont le sujet du second sermon, qui se divise en trois parties. Le démon tente et corrompt les grands : 1° par le plaisir ; 2° par l'adulation ; 3° par l'ambition. C'est ainsi que Satan avait tenté le Fils de Dieu sur la montagne : « Jesus ductus est in desertum a spiritu ut tentaretur a diabolo. » (Matt., ch. IV, v. I.)

1° Le plaisir est le premier écueil de l'innocence pour tous les hommes ; il est surtout redoutable pour les princes et les grands. En effet, dit l'orateur : « Les occasions préviennent presque leurs désirs ; leurs regards, si j'ose parler ainsi, trouvent partout des crimes qui les attendent ; l'indécence du siècle et l'avilissement des cours honorent même d'éloges publics les attraits qui réussissent à les séduire : on rend des hommages indignes à l'effronterie la plus honteuse ; un bonheur si honteux est regardé avec envie, au lieu de l'être avec exécration, et l'adulation publique couvre l'infamie du crime public. » Hélas ! ce genre de scandale, qui n'avait pas manqué sous Louis XIV, devait aller plus loin encore sous son successeur ! Il n'en faut pas moins louer le courage de l'orateur qui le flétrit pour en prévenir le retour. Les princes, déjà plus exposés que les autres hommes à faillir, par l'empressement que l'on met à aller au-devant de leurs vices, n'ont pas, dans la nécessité d'employer une partie de leur temps pour se pousser aux honneurs, puisque la naissance les leur donne, la distraction forcée, le partage inévitable dans les autres conditions ; s'ils cèdent au plaisir, ils peuvent s'y livrer tout entiers et toujours. 2° Si le plaisir leur est si dangereux, l'adulation ne les menace pas moins : elle achève de fermer leur cœur à la vertu. « Les attraits qui environnent le trône soufflent de toutes parts la volupté, l'adulation la justifie. » Nulle part les dangers de la flatterie et l'infamie des flatteurs n'ont été signalés avec plus d'énergie : « Les fléaux des guerres et les stérilités sont des fléaux passagers ; » mais le fléau de l'adulation ne permet pas d'attendre des ressources, « c'est une calamité pour l'état qui en promet toujours de nouvelles. » La flatterie est donc un crime que la loi devrait atteindre : « La même infamie qui punit la perfidie et la révolte, dit Massillon, devrait être destinée à l'adulation. » Mais l'adulation n'est nulle part plus dangereuse

et plus coupable que dans la bouche de ceux qui sont par état les interprètes de la vérité : « Quel avilissement pour nous, si nous faisons du ministère même de la vérité un ministère d'adulation et de mensonge ; si dans ces chaires mêmes, destinées à instruire et à corriger les grands, nous leur donnons de fausses louanges qui achèvent de les séduire ; si le seul canal par où la vérité peut encore aller jusqu'à eux n'y porte qu'une lueur trompeuse qui leur aide à se méconnaître ! » C'est ainsi que Massillon entendait et pratiquait ses devoirs, et cet attachement à la vérité, qui donne tant de ressort à son éloquence, l'honore bien plus que son éloquence même. 3° L'ambition est le fruit de l'aveuglement où jette l'adulation, et elle achève de creuser le précipice. Les preuves abondent. Sans doute l'émulation de gloire est une vertu ; mais « l'ambition, ce désir insatiable de s'élever au-dessus et sur les débris mêmes des autres, ce ver qui pique le cœur et ne le laisse jamais tranquille, cette passion qui est le grand ressort des intrigues et de toutes les agitations des cœurs, qui forme les révolutions des Etats, et qui donne tous les jours à l'univers de nouveaux spectacles ; cette passion, qui ose tout, et à laquelle rien ne coûte, est un vice encore plus pernicieux aux empires que la paresse même. » Certes, voilà une belle définition oratoire. Le reste du discours l'amplifie éloquemment. Témoin ce portrait du conquérant : « Sa gloire sera toujours souillée de sang : quelque insensé chantera peut-être ses victoires ; mais les provinces, les villes, les campagnes, en pleureront : on lui dressera des monuments superbes pour immortaliser ses conquêtes ; mais les cendres encore fumantes de tant de villes autrefois florissantes, mais la désolation de tant de campagnes dépouillées de leur ancienne beauté, mais les ruines de tant de murs, sous lesquelles tant de citoyens paisibles ont été ensevelis, mais tant de calamités qui subsisteront après lui, seront des monuments lugubres qui immortaliseront sa vanité et sa folie. » Quel magnifique langage ! et combien de morceaux de même force, de même éclat, nous présente ce discours !

Le troisième sermon, *sur le respect que les grands doivent à la religion*, est tout entier de la plus grande beauté. C'est comme une prophétie qui montre dans la chute prochaine de la mo-

narchie le châtiment de l'impiété. A l'exemple de Moïse et d'Élie, qui sont vus sur la montagne sainte, conversant avec le Christ transfiguré[1], les grands doivent rendre hommage à la gloire et à la grandeur du Fils de Dieu. Ils doivent à la religion un double respect : respect de fidélité; respect de zèle. Ce double devoir divise le discours en deux parties. L'obligation des grands est plus étroite que celle du vulgaire, parce que leur grandeur est un don gratuit, une faveur; ils n'ont naturellement aucun droit à être ce qu'ils sont. « Qu'aviez-vous fait à Dieu, s'écrie l'orateur, pour être ainsi préférés au reste des hommes, et à tant d'infortunés surtout qui ne se nourrissent que d'un pain de larmes et d'amertume? Ne sont-ils pas, comme vous, l'ouvrage de ses mains, et rachetés du même prix? N'êtes-vous pas sortis de la même boue? n'êtes-vous pas peut-être chargés de plus de crimes? Le sang dont vous êtes issus, quoique plus illustre aux yeux des hommes, ne coule-t-il pas de la même source empoisonnée qui a infecté tout le genre humain? » Que répondre à ces pressantes questions, sinon reconnaître humblement qu'il faut rapporter à Dieu les avantages de la naissance? « Vous vous êtes trouvés, en naissant, en possession de tous ces avantages. » Beaumarchais dira soixante ans plus tard : « Vous vous êtes donné la peine de naître, » et il en conclura révolutionnairement qu'il faut détruire la noblesse; l'orateur chrétien y voit autre chose : comblé de tant de faveurs, l'homme doit les rapporter à Dieu et les lui payer en hommages : « Mesurez, dira-t-il, mesurez là-dessus ce que vous devez au Seigneur, le bienfaiteur de vos pères et de toute votre race. Quoi! vos faveurs vous font des esclaves, et les bienfaits de Dieu ne lui feraient que des ingrats et des rebelles! » Quelle logique et quelle éloquence! mais le Dieu qui favorise sait aussi punir : « Vos descendants expieront peut-être dans la peine et dans la calamité le crime de votre ingratitude; et les débris de votre élévation seront comme un monument éternel où le doigt de Dieu écrira jusqu'à la fin l'usage injuste que vous en avez fait. » Pouvait-on annoncer

1. Et ecce apparuerunt illis Moyses et Elias cum Jesu loquentes. (Matth., c. XVII, v. 3.) C'est le texte du sermon.

plus clairement les catastrophes que préparait l'impénitence des grands? Dieu exigera plus de ceux à qui il a plus donné; les grands, loin de pouvoir compter sur son indulgence pour leurs fautes, seront traités justement avec une sévérité plus grande : « Quoi! dans ce jour terrible où Dieu seul sera grand, où le roi et l'esclave seront confondus, où les œuvres seules seront pesées, Dieu n'exercerait que des jugements favorables envers ces hommes que nous appelons grands! ces hommes qu'il avait comblés de biens, qui avaient été les heureux de la terre, qui s'étaient fait ici-bas une injuste félicité, et qui, oubliant presque tous l'auteur de leur prospérité, n'avaient vécu que pour eux-mêmes! et il s'armerait alors de toute sa sévérité contre le pauvre, qu'il avait toujours affligé! il réserverait toute la rigueur de ses jugements pour des infortunés qui n'avaient passé que des jours de deuil et des nuits laborieuses sur la terre, et qui souvent l'avaient béni dans leur affliction et invoqué dans leur délaissement et leur amertume! » A ces raisons de craindre Dieu tirées de ses bienfaits et de sa justice, il en faut ajouter d'autres que les grands doivent trouver en eux-mêmes. En effet, « n'est-ce pas la sagesse et la crainte de Dieu toute seule qui peut rendre les princes et les grands plus aimables aux peuples? » Et, en second lieu, naissant « avec des inclinations plus nobles et plus heureuses » que le reste des hommes, ne sont-ils pas plus coupables de s'écarter du sentier de la vertu qui leur est ouvert et comme aplani? Ce dernier argument manque de solidité s'il est vrai que les inclinations sont indépendantes de la naissance, et paraît en contradiction avec le sermon précédent, où sont exposées les tentations des grands et les occasions de faillir qu'ils rencontrent à chaque pas. Quoi qu'il en soit, le premier point du discours est épuisé; l'orateur a mis hors de doute que les grands doivent à la religion un respect de fidélité.

Ils lui doivent aussi un respect de zèle : ils sont tenus de protéger « la majesté de son culte, la sainteté de ses maximes, le dépôt de sa vérité. » 1° La majesté du culte entretient la foi des peuples, et la foi des peuples garantit leur obéissance. Les rois sont donc intéressés à maintenir par les pratiques extérieures la majesté du culte religieux. On les voit protéger par leur présence les jeux du théâtre, qui n'ont pas besoin de patro-

nage, puisque la corruption du cœur humain suffit pour les faire prospérer : « L'Église est-elle moins intéressée à ce que leurs exemples donnent du crédit aux spectacles sacrés et religieux de la foi ? » La négligence des grands et des princes dans l'accomplissement des devoirs publics de la piété amène l'hérésie ; l'hérésie engendre la rébellion. « Les troubles de l'Église ne sont jamais loin de ceux de l'État : on ne respecte guère le joug des puissances quand on est parvenu à secouer le joug de la foi ; et l'hérésie a beau se laver de cet opprobre, elle a partout allumé le feu de la sédition : elle est née dans la révolte ; en ébranlant les fondements de la foi, elle a ébranlé les trônes et les empires ; et partout, en formant des sectateurs, elle a formé des rebelles. Elle a beau dire que les persécutions des princes lui mirent en main les armes d'une juste défense : l'Église n'opposa jamais aux persécutions que la patience et la fermeté ; sa foi fut le seul glaive avec lequel elle vainquit les tyrans. » 2° La sainteté des maximes de la religion se maintiendra si les princes témoignent leur faveur à ceux qui les professent : « c'est une protection publique qu'ils doivent à la vertu. » Mais il ne suffit pas d'honorer d'un simple respect les gens de bien (et par là l'orateur entend ceux qui sont pieux, car la vertu véritable ne se sépare point de la piété.), le prince leur doit sa confiance, les emplois publics, des préférences marquées. 3° Le dépôt de la vérité religieuse sera aussi l'objet du zèle des princes. Loin de là : « aujourd'hui l'impiété est presque devenue un air de distinction et de gloire : c'est un titre qui honore, c'est un mérite qui donne accès auprès des grands ; qui relève, pour ainsi dire, la bassesse du nom et de la naissance ; qui donne à des hommes obscurs, auprès des princes du peuple, un privilége de familiarité dont nos mœurs mêmes, toutes corrompues qu'elles sont, rougissent ; et l'impiété, qui devrait avilir l'éclat même de la naissance et de la gloire, décore et ennoblit l'obscurité et la roture. » Les grands hommes parmi les païens « ne parlaient qu'avec respect des superstitions de l'idolâtrie, dont ils connaissaient la puérilité et l'extravagance, » et parmi nous, « le Dieu du ciel et de la terre est insulté hautement sans que le zèle public se réveille. » Ici Massillon, malgré la mansuétude de son caractère, semble faire appel au bras sécu-

lier pour réprimer l'incrédulité qui s'étale avec ostentation : c'est que le salut de la société lui paraît être à ce prix. Mais ne suffit-il pas, pour déconcerter l'incrédulité, de la convaincre de présomption, de faiblesse, de contradiction, et de dire avec Massillon lui-même : « Les grandes lumières nous conduisent à la soumission ; l'incrédulité est le vice des esprits faibles et bornés : c'est tout ignorer que de vouloir tout connaître. Les contradictions et les abîmes de l'impiété sont encore plus incompréhensibles que les mystères de la foi ; et il y a encore moins de ressource pour la raison à secouer tout joug qu'à obéir et à se soumettre. »

Le malheur des grands qui abandonnent Dieu, tel est le sujet du quatrième discours, qui est un chef-d'œuvre d'analyse morale. Massillon découvre avec une sagacité infaillible et une rigueur inexorable les plaies secrètes de ces cœurs qui se sont éloignés de Dieu pour chercher le bonheur dans l'ivresse trompeuse des sens. Plus on est placé haut, plus on est malheureux si on ne vit pas avec Dieu. L'orateur démontre cette vérité par trois réflexions : 1° les passions chez les grands ont plus de violence ; 2° lorsque les passions ont tari par leurs excès mêmes les sources du plaisir, l'ennui s'empare de l'âme ; 3° l'ennui engendre les caprices de l'humeur, la bizarrerie extravagante, et rend insupportables aux autres ceux dont il fait le supplice. Voici comme développement de la première réflexion une page admirable qu'il faut transcrire : « Parcourez toutes les passions, c'est sur le cœur des grands qui vivent dans l'oubli de Dieu qu'elles exercent un empire plus triste et plus tyrannique. Leurs disgrâces sont plus accablantes : plus l'orgueil est excessif, plus l'humiliation est amère. Leurs haines plus violentes : comme une fausse gloire les rend plus vains, le mépris aussi les trouve plus furieux et plus inexorables. Leurs craintes plus excessives : exempts de maux réels, ils s'en forment même de chimériques, et la feuille que le vent agite est comme la montagne qui va s'écrouler sur eux. Leurs infirmités plus affligeantes : plus on tient à la vie, plus tout ce qui la menace nous alarme. Accoutumés à tout ce que les sens offrent de plus doux et de plus riant, la plus légère douleur déconcerte toute leur félicité, et leur est insoutenable : ils ne savent user sagement ni de la maladie ni de la santé, ni des biens ni des maux

inséparables de la condition humaine. Les plaisirs abrégent leurs jours; et les chagrins, qui suivent toujours les plaisirs, précipitent le reste de leurs années. La santé, déjà ruinée par l'intempérance, succombe sous la multiplicité des remèdes. L'excès des attentions achève ce que n'avait pu faire l'excès des plaisirs; et s'ils se sont défendu les excès, la mollesse et l'oisiveté toute seule devient pour eux une espèce de maladie et de langueur qui épuise toutes les précautions de l'art, et que les précautions usent et épuisent elles-mêmes. Enfin, leurs assujettissemens plus tristes : élevés à vivre d'humeur et de caprice, tout ce qui les gêne et les contraint les accable. Loin de la cour, ils croient vivre dans un triste exil; sous les yeux du maître, ils se plaignent sans cesse de l'assujettissement des devoirs et de la contrainte des bienséances : ils ne peuvent porter ni la tranquillité d'une condition privée, ni la dignité d'une vie publique. Le repos leur est aussi insupportable que l'agitation, ou plutôt ils sont partout à charge à eux-mêmes. Tout est un joug pesant à quiconque veut vivre sans joug et sans règle. »

Voici maintenant la description de l'ennui, le plus terrible des supplices que la justice de Dieu ait infligés à l'homme qui méconnaît sa loi : « Oui, mes frères, l'ennui, qui paraît devoir être le partage du peuple, ne s'est pourtant, ce me semble, réfugié que chez les grands : c'est comme leur ombre qui les suit partout. Les plaisirs, presque tous épuisés pour eux, ne leur offrent plus qu'une triste uniformité qui endort ou qui lasse : ils ont beau les diversifier, ils diversifient leur ennui. En vain ils se font honneur de paraître à la tête de toutes les réjouissances publiques : c'est une vivacité d'ostentation; le cœur n'y prend presque plus de part : le long usage des plaisirs les leur a rendus inutiles; ce sont des ressources usées, qui se nuisent chaque jour à elles-mêmes. Semblable à un malade à qui une longue langueur a rendu tous les mets insipides, ils essayent de tout, et rien ne les pique et ne les réveille; et un dégoût affreux, dit Job, succède à l'instant à une vaine espérance de plaisir dont leur âme s'était d'abord flattée : *et spes illorum abominatio animæ.* Toute leur vie n'est qu'une précaution pénible contre l'ennui, et toute leur vie n'est qu'un ennui pénible elle-même : ils l'avan-

cent même en se hâtant de multiplier les plaisirs. Tout est déjà usé pour eux à l'entrée même de la vie ; et leurs premières années éprouvent déjà les dégoûts et l'insipidité que la lassitude et le long usage de tout semblent attacher à la vieillesse. » Les caprices qu'engendre l'ennui ne sont pas décrits avec moins de vérité et d'énergie : « Ennuyés bientôt de tout, tout leur est à charge, et ils sont à charge à eux-mêmes : leurs projets se détruisent les uns les autres ; et il n'en résulte jamais qu'une incertitude universelle que le caprice forme, et que lui seul peut fixer : leurs ordres ne sont jamais, un moment après, les interprètes sûrs de leur volonté : on déplaît en obéissant : il faut les deviner, et cependant ils sont une énigme inexplicable à eux-mêmes. Toutes leurs démarches, dit l'Esprit saint, sont vagues, incertaines, incompréhensibles : *vagi sunt gressus ejus, et investigabiles.* On a beau s'attacher à les suivre, on les perd de vue à chaque instant; ils changent de sentier ; on s'égare avec eux, et on les manque encore ; ils se lassent des hommages qu'on leur rend, et ils sont piqués de ceux qu'on leur refuse. » Et encore : « Plus vous êtes élevés, plus vous êtes malheureux. Comme rien ne vous contraint, rien aussi ne vous fixe : moins vous dépendez des autres, plus vous êtes livrés à vous-mêmes : vos caprices naissent de votre indépendance ; vous retournez sur vous votre autorité. Vos passions ayant essayé de tout, et tout usé, il ne vous reste plus qu'à vous dévorer vous-mêmes : vos bizarreries deviennent l'unique ressource de votre ennui et de votre satiété. Ne pouvant plus varier les plaisirs déjà tous épuisés, vous ne sauriez plus trouver de variété que dans les inégalités éternelles de votre humeur; et vous vous en prenez sans cesse à vous du vide que tout ce qui vous environne laisse au dedans de vous-mêmes. » La conclusion de ces terribles peintures du cœur de l'homme, quand Dieu s'en est retiré, c'est que la soumission au Dieu du ciel est surtout nécessaire à ceux que la flatterie a nommés les dieux de la terre.

Rien n'est plus simple et plus net que la division du cinquième sermon du Petit Carême, *sur l'humanité des grands envers le peuple :* 1° l'humanité envers les peuples est le premier devoir des grands ; 2° l'humanité envers les peuples est l'usage

le plus délicieux de la grandeur. La grandeur, selon les desseins de la Providence, n'a pas été instituée au profit exclusif des grands ; elle est une charge et comme une fonction publique. « Si Dieu en élève quelques-uns, c'est pour être l'appui et la ressource des autres. Il se décharge sur eux du soin des faibles et des petits ; c'est par là qu'ils entrent dans l'ordre des conseils de la sagesse éternelle. Tout ce qu'il y a de réel dans leur grandeur, c'est l'usage qu'ils en doivent faire pour ceux qui souffrent ; c'est le seul trait de distinction que Dieu ait mis en nous : ils ne sont que les ministres de sa bonté et de sa providence ; et ils perdent le droit et le titre qui les fait grands, dès qu'ils ne veulent l'être que pour eux-mêmes. » L'humanité renferme l'affabilité, la protection et les largesses. Sur l'affabilité, Massillon remarque qu'elle est comme inséparable de la véritable élévation de cœur et de rang. « La fierté prend sa source dans la médiocrité ou n'est plus qu'une ruse qui la cache ; c'est une preuve certaine qu'on perdrait en se montrant de trop près ; on couvre de la fierté des défauts et des faiblesses que la fierté trahit et manifeste elle-même ; on fait de l'orgueil le supplément, si j'ose parler ainsi, du mérite ; et on ne sait pas que le mérite n'a rien qui lui ressemble moins que l'orgueil. » La protection des faibles est le seul usage légitime du crédit et de l'autorité : « Mais si, loin d'être les protecteurs de la faiblesse, les grands et les ministres des rois en sont eux-mêmes les oppresseurs ; s'ils ne sont plus que comme ces tuteurs barbares qui dépouillent eux-mêmes leurs pupilles : grand Dieu ! les clameurs du pauvre et de l'opprimé monteront devant vous[1] : vous maudirez ces races cruelles ; vous lancerez vos foudres sur les

1. Cette belle image, tirée des livres saints, avait déjà été heureusement employée par quelques sermonnaires du moyen âge, et notamment par Ménot, dans le passage suivant : « Seigneurs justiciers, les revenus que vous dépensez sont-ils de votre patrimoine ? Non, certes, et les pauvres mineurs orphelins reçoivent de vous un tuteur pour apprendre un métier ; mais vous les mettez sous la dent des loups, car ce sont eux qui les volent et les dépouillent. Ne doutez pas que leurs clameurs ne montent jusqu'au ciel et devant Dieu. Savez-vous où vont les cris des veuves et des orphelins ? Ils vont à Dieu, lui demander vengeance de ceux qui les ont dépouillés. » Nous verrons plus loin (page 204) que ce n'est pas la seule rencontre de Ménot et de Massillon.

géants; vous renverserez tout cet édifice d'orgueil, d'injustice et de prospérité qui s'était élevé sur les débris de tant de malheureux; et leur prospérité sera ensevelie sous ses ruines. »

Pénétré de ces vérités, il n'est pas étonnant que l'orateur peigne avec tant de charme et d'onction, dans la seconde partie de son discours, le plaisir de faire des heureux. On sent qu'il dévoile son propre cœur, lorsqu'il dit : « Si, dans une condition médiocre, on forme quelquefois de ces désirs chimériques de parvenir à de grandes places, le premier usage qu'on se propose de cette nouvelle élévation, c'est d'être bienfaisant, et d'en faire part à tous ceux qui nous environnent. » L'Auvergne, où Massillon était alors attendu, sut bientôt que ces paroles n'étaient pas vaines et qu'elles avaient été prononcées à son intention. Il avait déployé toutes les richesses de l'éloquence pour amener les autres à faire le même usage de la fortune, lorsqu'il disait dans une magnifique énumération : « Quel usage plus doux et plus flatteur, mes frères, pourriez-vous faire de votre élévation et de votre opulence? Vous attirer des hommages? mais l'orgueil lui-même s'en lasse. Commander aux hommes et leur donner des lois? mais ce sont là les soins de l'autorité, ce n'en est pas le plaisir. Voir autour de vous multiplier à l'infini vos serviteurs et vos esclaves? mais ce sont des témoins qui vous embarrassent et qui vous gênent, plutôt qu'une pompe qui vous décore. Habiter des palais somptueux? mais vous vous édifiez, dit Job, des solitudes où les soucis et les noirs chagrins viennent bientôt habiter avec vous. Y rassembler tous les plaisirs? ils peuvent remplir ces vastes édifices, mais ils laisseront toujours votre cœur vide. Trouver tous les jours dans votre opulence de nouvelles ressources à vos caprices? la variété des ressources tarit bientôt; tout est bientôt épuisé, il faut revenir sur ses pas, et recommencer sans cesse ce que l'ennui rend insipide, et ce que l'oisiveté a rendu nécessaire. Employez tant qu'il vous plaira vos biens et votre autorité à tous les usages que l'orgueil et les plaisirs peuvent inventer : vous serez rassasiés, mais vous ne serez pas satisfaits; ils vous montreront la joie, mais ils ne la laisseront pas dans votre cœur. »

Ces cinq sermons forment la premiere moitié du Petit Carême. Le sermon *sur la Mort* fait partie du Grand Carême, qui en

comprend quarante. C'est un des chefs-d'œuvre de Massillon, et on peut le placer à côté du sermon *sur le petit nombre des Élus.* Il est fâcheux que, dans sa division, l'orateur ait cédé au faible qu'il avait pour l'antithèse de mots, quand l'opposition d'idées suffisait : « On doit, dit-il, songer toujours à la mort, parce qu'elle est *incertaine* et *certaine.* » Ce jeu de mots n'est pas digne de la chaire chrétienne. Sa pensée eût-elle été moins juste, s'il avait dit simplement que le moment de la mort est incertain et que sa venue est inévitable? Cette réserve faite, il ne reste guère qu'à admirer la force des arguments, la richesse des développements et la beauté du langage. Nous nous contenterons de citer une page sur la rapidité des transformations qu'opère la mort sur la scène du monde : « Regardez le monde tel que vous l'avez vu dans vos premières années, et tel que vous le voyez aujourd'hui : une nouvelle cour a succédé à celle que vos premiers ans ont vue ; de nouveaux personnages sont montés sur la scène; les grands rôles sont remplis par de nouveaux acteurs ; ce sont de nouveaux événements, de nouvelles intrigues, de nouvelles passions, de nouveaux héros dans la vertu comme dans le vice, qui font le sujet des louanges, des dérisions, des censures publiques : un nouveau monde s'est élevé insensiblement, et sans que vous vous en soyez aperçus, sur les débris du premier : tout passe avec vous et comme vous : une rapidité que rien n'arrête entraîne tout dans les abîmes de l'éternité : nos ancêtres nous en frayèrent hier le chemin; et nous allons le frayer demain à ceux qui viendront après nous : les âges se renouvellent; la figure du monde passe sans cesse; les morts et les vivants se remplacent et se succèdent continuellement; rien ne demeure ; tout change, tout s'use, tout s'éteint; Dieu seul demeure toujours le même; le torrent des siècles qui entraîne tous les hommes coule devant ses yeux ; et il voit avec indignation de faibles mortels, emportés par ce cours rapide, l'insulter en passant, vouloir faire de ce seul instant tout leur bonheur, et tomber au sortir de là entre les mains de sa colère et de sa vengeance. Où sont maintenant parmi nous les sages? dit l'Apôtre; et un homme, fût-il capable de gouverner l'univers, peut-il mériter ce nom, dès qu'il peut oublier ce qu'il est et ce qu'il doit être ? »

La Harpe admire beaucoup ce morceau, et il justifie son admiration en quelques mots qu'il convient de rapporter ici : « Ce n'est là, je le veux bien, dit-il, qu'une superbe amplification ; mais elle est vraiment oratoire, puisqu'elle va au but : on voit, par tout ce qu'elle réveille de réflexions, de souvenirs, de sentiments, que l'orateur est dans le secret des âmes. Ce sont comme autant d'éclairs redoublés qui finissent par un éclat de tonnerre ; car j'appelle ainsi cette expression, *l'insulter en passant*, l'une des plus belles que l'imagination ait inventées. » La Harpe ignorait, mais Massillon savait sans doute que le germe de cet admirable développement se trouve dans un sermonnaire du quinzième siècle, fort décrié, quoiqu'il ait eu souvent de belles inspirations : c'est le cordelier Ménot. Voici en effet ce qu'on peut lire dans un de ses sermons, recueillis en latin : « La pensée de la mort nous pousse à la pénitence : nous mourons tous, et comme l'eau, nous rentrons sous terre et nous ne revenons plus à la surface. Oui, Seigneur, nous allons tous à la mort. L'eau de la Loire[1] ne cesse de couler : mais est-ce l'eau de la veille qui passe aujourd'hui sous le pont? Le peuple qui est aujourd'hui dans cette ville n'y était pas il y a cent ans. Maintenant je suis ici, l'an prochain vous aurez un autre prédicateur. Où est le roi Louis, naguère si redouté? et Charles, qui, dans la fleur de sa jeunesse, faisait trembler l'Italie? Hélas! la terre a déjà pourri son cadavre. Où sont toutes ces demoiselles dont on a tant parlé? N'avez-vous pas le roman de la Rose et Mélusine, et tant d'autres beautés célèbres? Voilà que nous mourons tous, et que, comme les eaux, nous entrons sous la terre pour ne plus revenir à la surface. Je crains bien que si Dieu ne jette pas sur nous un regard de miséricorde, nous n'allions tous en enfer, pécheurs indignes. Je veux donc vous persuader à tous de faire pénitence pour que Dieu soit en paix avec vous, suivant le texte que nous avons choisi : Seigneur, ne vous irritez pas. »

1. Ce sermon a été prononcé à Tours.

MONTESQUIEU.

(1689-1755.)

Montesquieu (Charles Secondat de), né au château de la Brède, près de Bordeaux, le 18 janvier 1689, annonça de bonne heure ce qu'il devait être un jour. Son père, homme instruit, qui avait quitté, jeune encore, le service militaire, après s'y être distingué, dirigea son éducation et la conduisit jusqu'à l'étude du droit. Montesquieu, outre sa part dans un patrimoine considérable, reçut par surcroît la fortune et la charge d'un oncle paternel président à mortier au parlement de Bordeaux. Magistrat à vingt ans, il n'en fut pas moins un des membres les plus importants de sa compagnie. Chargé de réclamer contre un impôt sur les vins onéreux à la Guyenne, il obtint une promesse de dégrèvement; ce n'est pas à lui qu'on peut s'en prendre si cette promesse ne fut pas tenue. Une académie des arts venait d'être fondée à Bordeaux : il y entra, et sur ses conseils elle fut transformée en académie des sciences. Il prit aux travaux de cette académie transformée et régénérée une part fort active. Mais le parlement et l'académie de Bordeaux n'épuisaient pas son ardeur de travail : il trouva des loisirs pour composer un ouvrage léger de forme, frivole de ton, au fond très-sérieux, très-hardi : ce sont ses *Lettres persanes*, qui contiennent en germe toutes les témérités de la philosophie du dix-huitième siècle. Montesquieu les publia sans y attacher son nom, mais le succès fut tel que l'auteur fut obligé de se déclarer. Le caractère de cet ouvrage audacieusement satirique ne lui permettait guère de conserver sa magistrature parlementaire : il y renonça pour devenir exclusivement et en toute indépendance homme de lettres; mais il voulut, en retour, avoir tous les honneurs de sa nouvelle condition : il demanda un fauteuil à l'Académie. Le car-

dinal de Fleury s'opposait nettement à l'élection de l'auteur des *Lettres persanes*; celui-ci déclara, de son côté, que si l'on infligeait au nom de Montesquieu cet affront public, il irait demander à l'étranger un asile et le respect qui lui était dû. Devant cette menace la défense fut levée, et Montesquieu vint prendre place à l'Académie française. Voltaire affirme que Montesquieu fit faire une édition expurgée des *Lettres persanes* pour désarmer le cardinal-ministre en le trompant. La pensée et le succès de cette supercherie sont également invraisemblables. Il est plus probable que Montesquieu aborda franchement l'obstacle et qu'il l'emporta de haute lutte.

Son discours de réception à l'Académie est grave et spirituel; il y parle de Richelieu en termes qui font pressentir l'auteur de l'*Esprit des lois* : « Ce grand ministre, dit-il, tira du chaos les règles de la monarchie, apprit à la France le secret de ses forces, à l'Espagne celui de sa faiblesse, ôta à l'Allemagne ses chaînes, lui en donna de nouvelles, brisa tour à tour les puissances, et destina, pour ainsi dire, Louis le Grand aux grandes choses qu'il fit depuis. »

Dégagé, par la vente de sa charge, de toute obligation de résidence, et résolu de réaliser les projets sérieux conçus dès sa jeunesse, Montesquieu voulut, par des voyages, donner un champ plus étendu à ses observations et mûrir son esprit par la pratique et la comparaison des différents peuples. Il visita l'Allemagne, l'Italie, la Suisse, la Hollande, et séjourna pendant deux années en Angleterre. L'Angleterre était alors la grande école des penseurs; il y puisa la connaissance approfondie d'une constitution dont il dévoila plus tard le mécanisme avec une sagacité qui étonna les Anglais eux-mêmes. De retour en France, il se retira dans son château de la Brède, et après deux années de recueillement, il publia, en 1734, les *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains*, livre profond et original qui mit le sceau à sa réputation d'écrivain et qui commença sa renommée de philosophe et de publiciste. C'était pour la première fois que l'histoire était ainsi présentée : on n'avait plus une série de tableaux, ni une suite de faits et de dates, mais l'enchaînement rigoureux des causes qui avaient

produit les événements et les institutions. Dans cette histoire philosophique, Montesquieu ne remonte pas, comme avait fait Bossuet, à la cause première; il ne dévoile pas les desseins de la Providence, mais il pénètre les causes secondes dans la sphère de l'activité humaine, et il les expose avec un enchaînement qui a toute la rigueur des sciences exactes. La précision et le coloris du style donnent à la pensée de l'historien philosophe une vigueur et un éclat surprenants. Ce livre si court et si substantiel est un des chefs-d'œuvre de notre littérature.

Après vingt années de méditations, Montesquieu donna enfin la mesure de son génie par l'*Esprit des lois* (1748). Un pareil livre ne pouvait être que l'œuvre d'une vie entière exclusivement consacrée à l'étude. Déterminer l'essence même de la loi, ramener à trois types distincts toutes les formes de gouvernement, dégager de toutes les législations la raison qui les a fait naître, durer et périr, il fallait pour cela l'infatigable labeur d'un érudit et la clairvoyance supérieure d'un esprit philosophique. Ces qualités dont la rencontre est si rare, Montesquieu les possédait toutes deux à un degré éminent; il les employa à la composition d'un livre unique, qui le place au-dessus de tous les publicistes qui l'avaient précédé, et qui depuis n'a pas été égalé. Aussi le nom de Montesquieu est-il devenu une appellation générique destinée à désigner la supériorité chez les écrivains politiques. Toutefois ce livre admirable n'est pas irréprochable : « Le défaut continuel de méthode, dit Voltaire, la singulière affectation de ne mettre souvent que trois ou quatre lignes dans un chapitre, et encore de ne faire de ces quatre lignes qu'une plaisanterie, ont indisposé beaucoup de lecteurs; on s'est plaint de trouver trop souvent des saillies où l'on attendait des raisonnements. » Les traits de ce genre ont fait dire à madame du Deffand ce mot souvent cité, et plus piquant que juste, que l'*Esprit des lois* était *de l'esprit sur les lois.* Certes, l'esprit ne manque pas, mais l'esprit qui fait briller un ouvrage ne suffit pas pour le faire durer; et si le livre de Montesquieu est immortel, c'est qu'il est, avant tout, une œuvre de génie. L'admiration qu'il excita d'abord n'imposa point silence à la critique. On accusa Montesquieu d'indifférence religieuse : on voulut le convaincre de

déisme, et même d'athéisme. Il répondit par la *Défense de l'Esprit des lois*, qui est un chef-d'œuvre d'habileté et de vigueur polémiques. La Sorbonne, qui se disposait à lancer une censure, s'arrêta devant un adversaire aussi redoutable, qui savait mettre de son parti le bon sens et les rieurs. Après toutes ces censures, le mot de Voltaire reste comme le jugement de la postérité : « Le genre humain, dit-il, avait perdu ses titres, Montesquieu les a retrouvés et les lui a rendus. » En effet, c'est de Montesquieu que date le mouvement politique qui entraîne l'Europe, sur les traces de la France, à de nouvelles destinées.

Le génie de Montesquieu se montre avec sa force et sa profondeur dans deux morceaux de médiocre étendue que lui seul pouvait écrire : le *Dialogue de Sylla et d'Eucrate* et *Lysimaque*. La dictature de Sylla et ses cruautés impunies, après une abdication qui semble un défi jeté à la vengeance, étaient une énigme historique capable de tenter la sagacité d'un historien philosophe : Montesquieu en a donné le mot. Dans *Lysimaque*, il présente l'image accomplie de la vertu antique telle que le stoïcisme l'avait conçue. « Quand on aura lu, dit M. Villemain, l'hymne sublime que Cléanthe le stoïcien adressait à la divinité adorée sous tant de noms divers, au Créateur *qui a tout fait dans le monde, excepté le mal, qui sort du cœur du méchant*; quand on aura médité dans Platon la résignation du juste condamné; quand on saura par cœur les *Pensées* d'Épictète et le règne de Marc-Aurèle, on devra s'étonner encore du langage retrouvé par Montesquieu dans l'épisode de *Lysimaque*. Ce spiritualisme altier, ce mépris de la terre, cet orgueil et cette joie de la douleur qui rendaient les âmes invincibles, qui les rendaient heureuses, toutes les grandeurs morales luttant contre la puissance d'Alexandre devenu cruel, Lysimaque réservé par les dieux pour consoler la terre, quelle leçon historique, quels acteurs et quel intérêt! Quelques pages ont suffi pour tout dire et tout peindre. »

Montesquieu fut véritablement un sage. Il aima et pratiqua la vertu, parce que la vertu est selon l'ordre, et qu'elle conduit au bonheur. Il fit le bien sans ostentation et goûta la paix d'une bonne conscience; il a été donné à peu d'hommes de

pouvoir dire comme lui : « Chaque jour je m'éveille en revoyant la lumière avec une joie ineffable. » Le goût de la solitude ne le rendait pas insensible aux agréments du monde : « Il était, dit d'Alembert, dans le commerce d'une douceur et d'une gaieté toujours égales. Sa conversation, légère, agréable et instructive, était coupée, comme son style, pleine de sel et de saillies; point d'amertume, point de satire; personne ne racontait mieux et sans apprêts. Ses fréquentes distractions ne le rendaient que plus aimable; il en sortait toujours par quelque trait inattendu. Il était sensible à la gloire, mais il ne voulait y parvenir qu'en la méritant; jamais il n'a cherché à augmenter la sienne par aucune manœuvre. Digne de toutes les distinctions et de toutes les récompenses, il ne demandait rien et ne s'étonnait point d'être oublié. Quoiqu'il vécût parmi les grands, par convenance et par goût, leur société n'était pas nécessaire à son bonheur. Il fuyait, dès qu'il le pouvait, dans sa terre, pour y retrouver sa philosophie, ses livres et son repos. »

Montesquieu jouissait paisiblement de sa gloire et d'une considération personnelle qui vaut mieux que la gloire, lorsqu'une maladie grave vint porter le dernier coup à sa santé, depuis longtemps affaiblie par les longues veilles consacrées au travail. Dès que le danger fut connu, l'inquiétude fut générale, comme à la veille d'un malheur public. Louis XV lui-même parut s'en émouvoir, et fit demander, à plusieurs reprises, des nouvelles de l'homme éminent, du profond politique dont il n'avait jamais réclamé les avis. Les progrès du mal furent si rapides, que la famille de Montesquieu manqua autour de son lit de mort! Il l'avait laissée en Guyenne pour venir passer quelques mois d'hiver à Paris, où il mourut le 10 février 1755, âgé de soixante-six ans.

CONSIDÉRATIONS SUR LES CAUSES DE LA GRANDEUR DES ROMAINS ET DE LEUR DÉCADENCE.

On peut appliquer à Montesquieu ce qu'il a dit lui-même de Tacite : « Il abrége tout, parce qu'il voit tout. » Un mince volume a suffi à ce penseur profond, à ce grand écrivain, pour tracer un tableau complet de la vie d'une nation qui, pendant

plusieurs siècles, a étonné et dominé le monde. D'Alembert donne l'esquisse de cet admirable travail dans une page qu'il convient de reproduire; elle indique le plan du livre, et elle en présente l'analyse sommaire :

Montesquieu trouve les causes de la grandeur des Romains dans l'amour de la liberté, du travail et de la patrie, qu'on leur inspirait dès l'enfance; dans ces dissensions intestines qui donnaient du ressort aux esprits et qui cessaient tout à coup à la vue de l'ennemi; dans cette constance après le malheur, qui ne désespérait jamais de la république; dans le principe où ils furent toujours de ne jamais faire la paix qu'après des victoires; dans l'honneur du triomphe, sujet d'émulation pour les généraux; dans la protection qu'ils accordaient aux peuples révoltés contre leurs rois; dans l'excellente politique de laisser aux vaincus leurs dieux et leurs coutumes; dans celle de n'avoir jamais deux puissants ennemis sur les bras, et de tout souffrir de l'un jusqu'à ce qu'ils eussent anéanti l'autre. Il trouve les causes de leur décadence dans l'agrandissement même de l'État, qui changea en guerres civiles les tumultes populaires; dans les guerres éloignées, qui, forçant les citoyens à une trop longue absence, leur faisaient perdre insensiblement l'esprit républicain; dans le droit de bourgeoisie accordé à tant de nations, et qui ne fit plus du peuple romain qu'une espèce de monstre à plusieurs têtes; dans la corruption introduite par le luxe de l'Asie; dans les proscriptions de Sylla, qui avilirent l'esprit de la nation et la préparèrent à l'esclavage; dans la nécessité où les Romains se trouvèrent de souffrir des maîtres, lorsque leur liberté leur fut devenue à charge; dans l'obligation où ils furent de changer de maxime en changeant de gouvernement; dans cette suite de monstres qui régnèrent presque sans interruption depuis Tibère jusqu'à Néron et depuis Commode jusqu'à Constantin; enfin, dans la translation et le partage de l'empire, qui périt d'abord en Occident, par la puissance des barbares, et qui, après avoir langui plusieurs siècles en Orient, sous des empereurs imbéciles ou féroces, s'anéantit insensiblement comme ces fleuves qui disparaissent dans les sables.

On ne saurait nier que Montesquieu n'ait trouvé dans le chapitre VI de la troisième partie du discours de Bossuet sur l'*Histoire universelle* le germe, déjà développé, de son ouvrage. En effet, Bossuet, tout en liant étroitement l'histoire de la grandeur et de la chute de Rome aux desseins de la Providence, ne laisse pas d'indiquer avec la précision et la rapidité du génie les causes humaines qui ont déterminé l'enchaînement des faits, la nature

des institutions et la marche des événements. M. Villemain a fait ce rapprochement, que nous empruntons à son éloge de Montesquieu :

Un homme qui avait porté la force de son génie sur une foule d'études diverses pour les subordonner à la théologie, et qui semblait, en parcourant toutes les connaissances humaines, les conquérir au profit de la religion, Bossuet, examina la grandeur romaine avec cette sagacité et cette hauteur de raison qui le caractérisent; mais, préoccupé d'une pensée dominante, attentif à une seule action dirigée par la Providence, l'origine et l'accomplissement de la foi chrétienne, il ne regarde les Romains eux-mêmes, il ne les aperçoit dans l'univers que comme les aveugles instruments de cette grande révolution à laquelle tous les peuples lui paraissent également concourir. Cette pensée, qui l'autorisait, pour ainsi dire, à ne pas expliquer des effets ordonnés d'avance par une volonté irrésistible et suprême, ne l'a pas empêché d'entrer dans les causes agissantes de la grandeur romaine; et telle est, pour un homme de génie, l'évidence et la réalité de ces causes, que, pouvant tout renvoyer à Dieu, dont il interprétait la volonté, Bossuet a cependant tout expliqué par la force des institutions et le génie des hommes.

Montesquieu adopte le plan tracé par Bossuet, et se charge de le remplir, sans y jeter d'autre intérêt que celui des événements et des caractères. Il y a sans doute plus de grandeur apparente dans la rapide esquisse de Bossuet, qui ne fait des Romains qu'un épisode de l'histoire du monde. Rome se montre plus étonnante dans Montesquieu, qui ne voit qu'elle au milieu de l'univers. Les deux écrivains expliquent sa grandeur et sa chute : l'un a saisi quelques traits primitifs avec une force qui lui donne la gloire de l'invention; l'autre, en réunissant tous les détails, a découvert des causes invisibles jusqu'à lui; il a rassemblé, comparé, opposé les faits avec cette sagacité laborieuse moins admirable qu'une première vue de génie, mais qui donne des résultats plus certains et plus justes. L'un et l'autre ont porté la concision aussi loin qu'elle peut aller; car, dans un espace très-court, Bossuet a saisi toutes les grandes idées, et Montesquieu n'a oublié aucun fait qui pût donner matière à pensée. Se hâtant de placer et d'enchaîner une foule de réflexions et de souvenirs, il n'a pas un moment pour les affectations du bel esprit et du faux goût, et la brièveté le force à la perfection. Bossuet, plus négligé, se contente d'être quelquefois sublime. Montesquieu, qui, dans son système, donne de l'importance à tous les faits, les exprime tous avec soin, et son style est aussi achevé que naturel et rapide.

Quelle est l'inspiration qui peut ainsi soutenir et régler la force d'un homme de génie? C'est une conviction lentement fortifiée par l'étude, c'est

le sentiment de la vérité découverte. Montesquieu a pénétré tout le génie de la république romaine. Quelle connaissance des mœurs et des lois! Les événements se trouvent expliqués par les mœurs, et les grands hommes naissent de la constitution de l'État. A l'intérêt d'une grandeur toujours croissante, il substitue ce triste contraste de la tyrannie recueillant tous les fruits de la gloire. Une nouvelle progression recommence : celle de l'esclavage précipitant un peuple à sa ruine par tous les degrés de la bassesse. On assiste avec l'historien à cette longue expiation de la conquête du monde, et les nations vaincues paraissent trop vengées. Si maintenant l'on veut connaître quelle gravité, quelle force de raison Montesquieu avait puisées dans les anciens pour retracer ces grands événements, on peut comparer son immortel chef-d'œuvre aux *Réflexions* trop vantées qu'un écrivain brillant et ingénieux du siècle de Louis XIV écrivit sur le même sujet. On sentira davantage à quelle distance Montesquieu a laissé loin de lui tous les efforts du bel esprit, dont il avait d'abord dérobé toutes les grâces. Dans la *Grandeur et décadence des Romains*, Montesquieu n'a plus l'empreinte de son siècle ; c'est un ouvrage dont la postérité ne pourrait deviner l'époque, et où elle ne verrait que le génie du peintre.

L'écrivain brillant et ingénieux dont parle ici M. Villemain est Saint-Évremond, qui a écrit, sous le titre de *Réflexions sur les divers génies du peuple romain dans les divers temps de la République*, un essai souvent cité et digne de quelque estime; mais pour marquer la différence du génie au talent, il suffirait de rapprocher quelques passages où Saint-Évremond et Montesquieu expriment la même pensée. Quoi qu'il en soit, l'homme de génie qui a écrit les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* ne doit rien à Saint-Évremond : « Dans le fait, dit M. Villemain, Montesquieu n'a eu que deux sortes de maîtres, les anciens et Bossuet. De là le caractère élevé, le style grave, simple, nerveux de son ouvrage : c'est une étude antique pour la forme comme pour le sujet. Il y a seulement la différence de la vie toute spéculative de Montesquieu à la vie active de l'antiquité. »

BUFFON [1].

(1707-1788.)

Georges-Louis Le Clerc, comte de Buffon, naquit à Montbar le 7 septembre 1707, au moment où toutes les splendeurs du règne de Louis XIV, successivement éclipsées, laissaient la France, avec le souvenir de longs désastres noblement supportés, sous le poids d'un ennui profond, attendant, non sans impatience, le moment qui la délivrerait d'une insupportable contrainte et du joug de ce despotisme qui, dépouillé de ses rayons, ne laissait plus sentir que des entraves. Le père de Buffon, Benjamin Le Clerc, conseiller dans le parlement de Bourgogne, où le goût des lettres s'unissait à la sévérité des mœurs parlementaires, voulut donner à son fils une éducation qui développât les germes heureux que cet enfant avait reçus de la nature, et qui le mît au niveau des fonctions honorables qu'il prétendait lui léguer. Son orgueil paternel n'allait pas au delà. Plus tard Buffon aimait à rappeler, outre la tendresse d'un père vénéré, la supériorité de l'esprit de sa mère, à laquelle il rattachait les grandes facultés de son intelligence.

Buffon fit ses études au collége de Dijon, et il y montra cette puissance de travail, cette ardeur soutenue et infatigable qu'il a prise pour la cause de son génie [2] et qui n'en était que le signe. La nature avait doué Buffon avec une faveur marquée. Une figure noble et régulière, une taille élevée, une constitution robuste, capable de résister aux fatigues du plaisir et du travail; une âme facilement émue par le spectacle des grandes choses, propre à en conserver l'image et à la reproduire; une intelligence assez déliée pour saisir, au besoin, les moindres détails; une

1. Cette notice est extraite d'un travail plus étendu qui fait partie de mes *Essais d'histoire littéraire.*

2. « Le génie n'est qu'une longue patience. » BUFFON.

imagination de cette espèce supérieure qu'on peut considérer comme une plus grande chaleur et une plus vive lumière de la raison, brillante faculté qui colore et qui assemble les objets et les idées; une ardeur opiniâtre qui ne s'occupe des obstacles que pour les vaincre : voilà de quels éléments la nature avait formé le corps et l'intelligence de son futur historien. La société ne l'avait pas traité moins favorablement en lui donnant une place honorable et une fortune indépendante.

Le père de Buffon ne tarda pas à reconnaître qu'il y avait dans son fils plus que l'étoffe d'un magistrat; il le laissa donc libre de suivre sa vocation, bien assuré que l'illustration de sa famille ne perdrait rien par ce changement de carrière. Au lieu d'user de précieuses années dans l'étude épineuse et obscure du droit, Buffon, qui s'était lié d'amitié avec un de ses condisciples, lord Kingston, voulut compléter son instruction en voyageant. Il visita d'abord, en compagnie du jeune Anglais et de son précepteur, homme fort instruit dont les conseils ne lui furent pas inutiles, les différentes provinces de l'Italie. De l'Italie, Buffon passa en Angleterre, où il séjourna quelques mois, pendant lesquels il constata l'état de la science chez nos voisins et se familiarisa avec leur idiome.

Ce contact avec la patrie de Newton fixa la vocation scientifique de Buffon. Son début fut un hommage à la contrée dont Voltaire paya aussi l'hospitalité en célébrant le génie de ses savants, de ses philosophes et de ses poëtes. Buffon traduisit le traité du calcul infinitésimal de Newton et la statique des végétaux de Hales. Par ces traductions, Buffon fit connaître le nom qu'il devait illustrer : quelques travaux spéciaux, tels que des mémoires de physique, de géométrie et d'économie rurale, et surtout l'expérience qui renouvela les miroirs ardents d'Archimède, en commencèrent la célébrité. Buffon avait pris place dans la science : il avait à peine vingt-six ans lorsque les suffrages de l'Académie des sciences consacrèrent sa réputation naissante. Il fut élu membre de cette illustre compagnie en 1733.

Ces travaux préliminaires, qui donnaient à Buffon un rang élevé parmi les savants, l'avaient fait connaître en même temps comme un écrivain exact, précis, nerveux ; mais rien n'annonçait encore

le grand naturaliste, ni le maître consommé dans l'art d'écrire. Une occasion qui semble fortuite vint mettre Buffon en demeure de produire son génie tout entier. Le savant Dufay, intendant du Jardin du Roi, au lit de mort, désigna Buffon au choix de Louis XV. « Dès lors, dit M. Villemain, l'ardeur de Buffon se fixa sur un seul objet : étudier, enrichir les dépôts d'histoire naturelle du Jardin du Roi, et, à côté de ces échantillons toujours si incomplets de la nature, décrire la nature elle-même, en raconter l'histoire, en expliquer les lois, en retracer les monuments. Je ne doute pas que Buffon, quand il se proposa lui-même cette tâche immense, n'ait été saisi d'un enthousiasme dont l'empreinte se retrouve dans la solennité de son langage, et qui fit de lui un si grand promoteur de la science. »

Le plan conçu par Buffon était trop vaste pour qu'il pût l'exécuter tout entier; toutefois il a dessiné l'ensemble du monument, il en a élevé le majestueux péristyle et construit les parties principales. Dans ce travail immense, il appela à son aide d'habiles auxiliaires qu'il animait du souffle de son génie : en première ligne, il faut nommer l'exact et laborieux Daubenton, son compatriote; Guéneau de Montbéliard, ravi trop jeune à la science, et qui déroba quelquefois de riches couleurs à la palette de son maître; et l'abbé Bexon, qui prit une part considérable à l'histoire des oiseaux. Il est juste de citer ces utiles collaborateurs comme on nomme les élèves qui, dans l'atelier d'un grand peintre, contribuent à la perfection des tableaux : leur mérite fait partie de la gloire du chef qui les inspire. Après dix années de travaux, poursuivis de concert avec Daubenton, Buffon commença, en 1749, la publication de son grand ouvrage. Les quinze premiers volumes, qui traitent de la théorie de la terre, de la nature des animaux, de l'histoire de l'homme et des quadrupèdes vivipares, parurent successivement, dans une période de dix-huit années. Les dix-neuf autres suivirent, à des intervalles inégaux, jusqu'à la mort de Buffon. Son chef-d'œuvre, les *Époques de la nature*, où il complète, en la modifiant, sa théorie de la terre, fut publié lorsqu'il était plus que septuagénaire. C'est dans cet imposant ouvrage que se trouvent les titres de Buffon, comme savant et comme écrivain aux yeux de la postérité.

L'intendance du Jardin du Roi avait réglé la vie de Buffon, dont le temps se partageait entre sa résidence de Paris et un séjour de plusieurs mois dans ses terres de Bourgogne. Un mariage contracté en 1752 avec mademoiselle de Saint-Belin, femme d'une rare beauté et d'un esprit distingué, ferma sa jeunesse. Un an après, l'Académie française s'honora en l'appelant dans son sein. La réputation de Buffon remplissait l'Europe. Les hommages de l'admiration publique lui arrivaient de toutes parts : les souverains, les savants, les voyageurs de toutes les nations, lui envoyaient, comme un tribut, les plus rares productions des deux mondes; toutes les compagnies savantes l'inscrivaient au nombre de leurs correspondants : Louis XV, malgré sa profonde indifférence pour ceux dont le génie illustrait son règne, le combla de faveurs, et il érigea en comté sa terre de Montbar; enfin, un ministre de Louis XVI, M. d'Angivilliers, lui fit élever une statue en marbre avec cette magnifique inscription : *Majestati naturæ par ingenium.* « Ni personne, dit M. Villemain, ni surtout Buffon lui-même, ne s'étonnait de tels honneurs. » Ce mot si vif et si expressif, incidemment jeté par l'historien de notre littérature, nous amène à dire quelques mots du caractère de Buffon. Jamais homme ne posséda à un plus haut degré le sentiment de sa supériorité et ne s'inquiéta moins de le dissimuler. Non-seulement il a conscience de son propre génie, mais il fait de ce génie l'idéal de l'intelligence humaine. Il abaisse ce qu'il n'atteint pas, il dédaigne ce qu'il ne saurait goûter. Prosateur, il méprise les vers, à moins qu'ils ne soient beaux comme de la prose; peu sensible, il rudoie les délicatesses du sentiment, et navre le cœur de Bernardin de Saint-Pierre en interrompant brusquement la lecture de *Paul et Virginie.* Malgré quelques précautions oratoires, sa personnalité n'éclate nulle part avec plus d'évidence que dans son discours de réception à l'Académie. Contraint de louer par les habitudes du lieu, il annule ses éloges par la généralité et l'exagération : pour faire passer l'apothéose de son talent, après avoir exposé une théorie tirée de sa propre pratique, il la rapporte aux ouvrages de ses nouveaux collègues.

Buffon prolongea sa glorieuse carrière au delà de quatre-vingts ans. Il mourut à Paris le 16 avril 1788, à la veille de la révolution.

« Au milieu de la vive attente et du souffle de mille passions qui agitaient déjà les esprits, dit M. Villemain, ses funérailles furent la plus grande pompe de douleur publique qu'on ait vue avant celles de Mirabeau, trois ans après. C'est que le nom de Buffon était grand et populaire par la direction nouvelle des esprits; il résumait, il illustrait toute la pensée scientifique du dix-huitième siècle, comme Rousseau en représentait avec énergie la pensée politique. » Pourquoi faut-il ajouter à ces éloquentes paroles que la révolution n'a laissé subsister que la gloire de Buffon : et cependant il avait un fils. Cet héritier d'un grand nom, qui poussait la piété filiale jusqu'à l'adoration, colonel de cavalerie à vingt-neuf ans, digne par son courage du génie de son père, riche d'avenir et capable de s'illustrer en servant son pays, monta, quelques jours avant le 9 thermidor, sur l'échafaud de la Terreur, et de là, intrépide et résigné, il fit entendre à la foule ces simples et héroïques paroles, qui nous serrent le cœur et qui percent l'âme : « Citoyens, je me nomme Buffon. »

MORCEAUX CHOISIS.

Chateaubriand a dit : « Il ne manquerait rien à Buffon s'il avait eu autant de sensibilité que d'éloquence. » D'autres critiques lui ont reproché de manquer de simplicité et de variété. C'est à Buffon que Voltaire fait allusion par ce vers :

Dans un style ampoulé parlez-nous de physique;

et l'on sait qu'après avoir entendu louer l'*Histoire naturelle*, il ajouta malignement *pas si naturelle*. Ces reproches sont fort exagérés. Buffon n'est pas un écrivain sentimental, mais il est gravement et profondément ému de la majesté de la nature, de ses beautés douces et terribles. Parmi les animaux dont il décrit les mœurs, il y en a qu'il admire, qu'il aime, qu'il redoute, qu'il méprise, et les sentiments divers qu'il éprouve passent dans son langage, qu'ils teignent de couleurs différentes et qu'ils animent d'émotions diverses. Son éloquence, qui est partout, communique au lecteur les impressions de l'écrivain. M. de Chateaubriand remarque qu'il n'a pas parlé du chien du pauvre; il n'a pas parlé

non plus du chien du riche et de ces meutes qui coûtaient plus à nourrir que vingt familles : c'est qu'il n'est ni un élégiaque ni un satirique, mais un historien de la nature, un savant, un philosophe. On est mal venu à reprocher à un auteur de n'avoir pas fait ce qui n'était pas dans le plan de son œuvre : il faut entrer dans ses vues pour le juger sainement. Nous pouvons nous en tenir, pour l'appréciation de Buffon considéré comme écrivain, à ce jugement de La Harpe :

Je laisse aux savants à examiner ce que Buffon a été dans la science, mais on convient qu'il en a embelli la langue; et ses hypothèses, qui depuis longtemps ne séduisent plus personne, n'ôtent rien au mérite de son style, qui, dans la partie descriptive et historique de ses ouvrages, a toujours charmé ses lecteurs, dont la plupart ne peuvent guère savoir ou même s'embarrassent peu s'il les a trompés. Il est du petit nombre des écrivains originaux qui ont donné à l'idiome qu'ils maniaient le caractère de leur génie, en même temps qu'ils l'appropriaient à des sujets nouveaux. Beaucoup d'auteurs avaient écrit sur la physique; mais Buffon fut le premier qui, des immenses richesses de cette science, ait fait celles de la langue française, sans corrompre ou dénaturer ni l'une ni l'autre. Son livre est, en ce genre, un trésor de beautés inconnues avant lui. Il y règne un ton d'élévation soutenue. Sa phrase a du nombre et son expression a de la force. Ce sont là les qualités de son talent, auquel il n'a manqué, ce me semble, qu'un peu plus de souplesse et de flexibilité. L'historien de la nature est noble, fécond, majestueux comme elle, mais pas toujours aussi varié. Comme elle, il s'élève sans effort et sans secousse : il sait ensuite descendre aux petits détails sans y paraître étranger ; mais il nous attacherait encore davantage si le travail, qui soigne toujours sa composition, ne lui ôtait pas la grâce de la simplicité.

Parmi les morceaux choisis, on ne manque jamais de citer et l'on cite avec raison le récit des premières impressions de l'homme, la comparaison de la nature brute et de la nature cultivée, la description des déserts de l'Arabie Pétrée, celle du cheval et du lion, du cygne, de l'oiseau-mouche, du colibri. La comparaison de ces différents morceaux répond victorieusement au double reproche d'insensibilité et d'uniformité.

Le discours sur le style a été trop bien apprécié et contrôlé par M. Villemain pour que nous soyons tenté de rien ajouter ou de rien retrancher aux pages qu'il a écrites sur ce traité où Buffon

a réuni les préceptes et les remarques qu'il considère comme les règles de l'art de composer et d'écrire :

En général, un grand écrivain, dans les questions de goût, a pour type involontaire son propre talent. Les grands écrivains n'en sont pas moins les meilleurs critiques à étudier. Chacun d'eux ne donne qu'un point de vue de l'art; mais ces points de vue sont supérieurs, et en les comparant, vous avez l'art tout entier. Ainsi, sur l'éloquence, après Aristote, Platon, Cicéron, Tacite, Bossuet, Fénelon, il y avait quelque chose à dire encore pour un homme de génie qui ne leur ressemble pas : ce sera le Discours de Buffon sur le style. Fort admiré de son temps, ce discours parut surpasser tout ce qu'on avait conçu jamais sur un tel sujet; et on le cite encore aujourd'hui comme une règle universelle de goût. Ce n'est, cependant, que la confidence un peu apprêtée d'un grand artiste, et non la théorie de l'art, dans sa belle et inépuisable variété.

Dès le commencement, Buffon, par une singulière préoccupation de lui-même et de son siècle, met, pour ainsi dire, la puissance oratoire en dehors de l'éloquence, ou du moins, l'éloquence qu'il conçoit lui paraît bien différente de cette facilité naturelle de parler, qui n'est qu'un talent, une qualité accordée à ceux dont les passions sont fortes, les organes souples et l'imagination prompte : « Ces hommes, dit-il, sentent vivement, s'affectent de même, le marquent fortement au dehors; et, par une impression purement mécanique, ils transmettent aux autres leur enthousiasme et leurs affections. » Est-ce donc si peu de chose? sentir et transmettre l'enthousiasme! mais cela même est l'éloquence. Ainsi l'entendait Démosthène, ce sublime et véhément logicien. Buffon veut que l'éloquence ne s'adresse qu'au petit nombre de ceux dont la tête est ferme, le goût délicat, le sens exquis, et qui, « comme vous, dit-il à l'Académie, comptent pour peu le ton, les gestes et le vain son des mots. Il leur faut, ajoute-t-il, des choses, des pensées, des raisons; il faut savoir les présenter, les nuancer, les ordonner. Il ne suffit pas de frapper l'oreille et d'occuper les yeux, il faut agir sur l'esprit en parlant au cœur. » Mais cela rentre dans les règles de cette éloquence communicative et populaire que Buffon dédaignait tout à l'heure, et dont Cicéron disait si bien : *Res verba rapiunt* (les choses emportent les paroles). Il disait encore : *Quid est eloquentia, nisi continuus animæ motus?* définition d'orateur, à laquelle l'écrivain solitaire a dû substituer celle-ci : « Le style n'est autre chose que l'ordre et le mouvement que l'on met dans ses pensées. »

Buffon donne ensuite d'excellents et de vieux préceptes sur la nécessité de la composition et du plan. Oui, sans doute, pour bien écrire, il faut avant tout posséder pleinement son sujet : *Nisi res subest percepta et cognita, inanis et irridenda verborum volubilitas.* Mais si Buffon ajoute : « Il faut former dans son esprit une suite, une chaîne continue,

« dont chaque point représente une idée; et lorsqu'on aura pris la plume, « il faudra la conduire successivement sur ce premier trait, sans lui per- « mettre de s'en écarter, sans l'appuyer trop inégalement, sans lui donner « d'autre mouvement que celui qui sera déterminé par l'espace qu'elle doit « parcourir : » je l'avoue, ce conseil rigoureux et cette image exactement compassée me paraissent mal convenir à la verve de travail qui suit la méditation. Je doute que l'auteur lui-même, qui donne un semblable précepte, ait pu s'y conformer toujours; et j'y trouve peut-être la cause de la roideur monotone mêlée parfois à son beau langage. Exprimer sa pensée, c'est la produire, c'est la sentir dans toute sa force; et par là même, c'est souvent la transformer, l'agrandir, et non pas colorer seulement d'une teinte visible des caractères rangés dans un ordre immobile.

A cette règle, que Buffon prétend dictée par le génie, il en joint une autre dont il offre surtout le modèle : c'est le scrupule sur le choix des expressions, l'attention à ne nommer les choses que par les termes les plus généraux. Grand sujet de débat! C'est le précepte qu'on reproche à l'école classique et qu'on a trop méconnu depuis elle. Mais il ne faut donner ni dans un excès ni dans l'autre. Notre dix-septième siècle, si bienséant et si magnifique dans son langage, n'avait nulle crainte de la propriété des termes : témoin Pascal, Corneille, Bossuet, Boileau lui-même, qui sans cesse ont usé du mot expressif et simple, du mot de la chose, *verba quibus deberent loqui*, et n'ont cherché les termes les plus généraux que lorsque l'imagination ou la pudeur s'en accommodaient mieux. D'autre part, si le précepte de Buffon, appuyé de son propre exemple, est trop exclusif, il faut avouer aussi qu'une crudité basse, qui se sert du mot propre pour indiquer des objets ou des images indignes d'être offertes à la pensée, n'est pas une richesse pour la langue ou pour le talent. Changeons, s'il le faut, quelque chose à la catégorie des termes nobles ou bas. Le progrès de l'état social et des mœurs a déjà fait beaucoup pour cela. Il y avait une fausse roture du langage comme des hommes ; il y avait des choses moralement fort nobles, qui n'avaient point place dans le style noble. C'était un mauvais scrupule qui devait disparaître. Mais que ce qui rappelle des objets immondes ou des idées obscènes soit retranché de l'idiome des arts; qu'on n'imite point par raffinement le cynisme des temps grossiers : c'est un bon préjugé, auquel le temps et la vérité gagneront. « Le style est la physionomie de l'âme, » disait heureusement un ancien philosophe : *Oratio vultus animi est.* N'est-ce pas un motif de conserver toujours à l'expression cette décence qui fait la dignité avec les autres et avec nous-mêmes? Dans ce mot, du reste, vous retrouverez l'axiome tant cité de Buffon : « Le style est l'homme même; » résumé naturel de son discours à l'Académie et de son génie tout entier.

VOLTAIRE.

(1694-1778.)

François-Marie Arouet, qui prit plus tard le nom de Voltaire, naquit à Châtenay, village voisin de Paris, le 21 février 1694. Son père, François Arouet, avait été pendant vingt ans notaire à Paris. On crut pendant longtemps que cet enfant chétif ne vivrait pas. On avait eu les mêmes craintes à la naissance de Fontenelle, qui mourut dans sa centième année : Voltaire n'alla pas aussi loin, mais fournit encore une assez belle carrière pour un moribond, puisqu'il dépassa de quelques mois quatre-vingt-quatre ans. Il faut esquisser rapidement cette longue vie, qui fut si agitée et si bruyante.

Le jeune Arouet eut pour parrain, et malheureusement pour premier instituteur, l'abbé de Châteauneuf, un des derniers amis de Ninon de Lenclos, qui lui apprit dès le berceau à bégayer des paroles d'incrédulité. Le collége Louis-le-Grand, dirigé par les jésuites, le reçut en bas âge et déjà tout imbu de déisme ; toutefois, ses brillants succès et la vivacité de son esprit éblouirent ses maîtres, dont les plus habiles, et notamment les pères Tournemine et Porée, demeurèrent ses amis. Le père Le Jay seul fut intraitable, et prophétisa dans un transport de colère qu'il serait en France l'étendard de l'incrédulité. Dès le collége son nom faisait déjà du bruit dans le monde. Au terme de ses études, et tout chargé de couronnes, il fut embrassé par J. B. Rousseau, alors dans tout l'éclat de sa gloire lyrique.

La vocation littéraire d'Arouet était irrésistible, mais son père la contrariait, croyant son fils perdu s'il ne marchait pas sur ses traces; cependant il lui permit de tenter la diplomatie et le laissa accompagner en Hollande le marquis de Châteauneuf, ambassadeur. Cet essai fut malheureux et de courte durée; le père s'irrita, non sans motif, et pour faire sa paix, Arouet parut rompre

avec ses amis de cour pour entrer chez un procureur. Il n'y demeura guère, n'étant pas né pour grossoyer. Il y faisait plus de vers que de requêtes, et ces vers badins et satiriques qui couraient le monde le désignèrent, bien qu'innocent cette fois, comme auteur des *J'ai vu,* chapelet d'épigrammes sanglantes qui se terminait par ces vers :

J'ai vu ces maux, et je n'ai pas vingt ans !

En effet, Arouet n'avait pas vingt ans et il fut mis à la Bastille. Il en sortit bientôt et reçut une gratification du Régent, dont il gagna les bonnes grâces en le remerciant de ce qu'il voulait bien se charger de sa nourriture, et le priant de ne plus se charger de son logement.

Le véritable début littéraire d'Arouet fut *OEdipe* (1718), tragédie qu'il avait ébauchée à dix-sept ans, et qu'il venait de terminer à vingt-quatre. Le succès fut éclatant et mérité, et on peut dire que Voltaire (nous lui donnerons désormais ce nom qu'il prit alors) n'a rien écrit de plus poétique et de plus dramatique que le quatrième acte d'*OEdipe.* Le vieux notaire fut désarmé : Voltaire fut autorisé à être poëte. Il se hâta d'user de son droit pour faire siffler *Artémire,* qui ne valait rien, et bafouer *Mariamne,* qui méritait un meilleur sort. A la même époque, il fit applaudir *l'Indiscret,* où, dans une scène au moins, il avait rencontré le style de la comédie, qu'il n'a pas su retrouver depuis. En même temps, une indiscrétion de l'abbé Desfontaines rendait public, sous le titre de *la Ligue,* le poëme encore inachevé de *la Henriade,* que Voltaire avait ébauché à dix-neuf ans chez M. de Caumartin, et dont il avait écrit le second chant à la Bastille. Malgré ses lacunes et les interpolations de l'éditeur, le poëme réussit, et Voltaire, qui, dans un moment de dépit, avait jeté au feu le manuscrit, sauvé toutefois aux dépens des manchettes du président Hénault, se décida à l'achever. Mais il ne devait pas le publier en France.

Voltaire, insulté par le chevalier de Rohan, puis mis à la Bastille pour avoir voulu tirer vengeance de l'affront, se retira en Angleterre, où il fut accueilli avec faveur par les philosophes

et l'aristocratie britannique. C'est là que *la Henriade* fut publiée avec luxe et par voie de souscription. Ce fut, dit-on, la première assise de la fortune de Voltaire, augmentée depuis et portée jusqu'à l'opulence par des spéculations hardies et heureuses. Voltaire avait de bonne heure pensé à être riche pour devenir indépendant : il savait que les témérités de son esprit ne pouvaient avoir de sauvegarde que l'opulence. Aussi ne tarda-t-il pas à devenir le banquier de force grands seigneurs obérés et influents qu'il aidait et qui le prônaient ; il eut même des princes souverains au nombre de ses débiteurs. « Si Socrate, disait-il, avait eu un grand état de maison, ses ennemis, au lieu de le faire mourir, auraient été lui demander à dîner. »

Son séjour en Angleterre dura trois ans (1727, 1728, 1729) ; il en rapporta la tragédie de *Brutus* et *la Mort de César*. L'*Othello* de Shakspeare lui inspira *Zaïre*, la plus populaire et la plus touchante de ses tragédies. *Le Temple du goût*, où la critique devient souvent de la satire, souleva contre lui une tempête qui fit sombrer d'abord *Adélaïde Duguesclin*, tragédie qui se releva plus tard. Le scandale causé par la publication des *Lettres philosophiques* le força de chercher le repos au château de Cirey, en Lorraine, où il se retira avec la marquise du Châtelet. Il y cultiva les sciences avec un succès médiocre, et il y composa *Alzire*, *Mahomet*, *Mérope*, qui soutinrent sa gloire de poëte tragique ; il y commença le *Siècle de Louis XIV*. Déjà il avait publié l'*Histoire de Charles XII*, qui est un chef-d'œuvre de narration historique. Il recueillait aussi les matériaux de son *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, auquel il travailla jusqu'à la fin de sa vie.

Il eut alors un moment de faveur à la cour, grâce, il faut le dire, au crédit de madame de Pompadour. Ses rapports avec le prince royal de Prusse, qui fut depuis le grand Frédéric, le firent choisir pour une mission délicate dont il s'acquitta heureusement ; à son retour, il obtint, outre le titre d'historiographe du roi, une charge de gentilhomme ordinaire. Il fit pour les fêtes de la cour de méchants opéras dont on lui sut gré ; bientôt cependant il fut blessé des avances faites au vieux Crébillon, longtemps oublié, et qu'on ramena sur la scène comme un rival

digne de lui être préféré. Voltaire commença par se venger en poëte : il reprit les sujets traités par Crébillon, *Sémiramis*, *Oreste*, *Rome sauvée*, et fit mieux. Fatigué, et peut-être humilié de cette lutte, négligé par Louis XV, dont il ne put jamais gagner la faveur, redevenu libre par la mort de madame du Châtelet, il céda enfin aux instances du roi de Prusse, Frédéric II, et partit pour Berlin (1750). Son royal ami lui donnait un logement au château de Potsdam, la clef de chambellan et 20,000 livres de pension, sans autre charge, mais elle était lourde, que la correction des vers de sa majesté. Les douceurs de ce commerce intime, qui dura trois ans, furent troublées par quelques blessures d'amour-propre, envenimées à dessein, et qui amenèrent une séparation.

Voltaire, forcé de quitter la Prusse, négocia avec la cour de France dans l'espérance d'y retrouver le poste qu'il avait abandonné; il fallut y renoncer : Paris même lui fut interdit. Il habita d'abord les *Délices*, aux portes de Genève, où il composa l'*Orphelin de la Chine et Tancrède*, et finit par se fixer, en 1758, à Ferney, dans le pays de Gex, sur la frontière de France, au pied du Jura et sur les bords du Léman. Il avait alors 64 ans. Il passa dans cette résidence les vingt dernières années de sa vie. Ce fut de là qu'il exerça sur les esprits une véritable dictature. Son château devint le rendez-vous des hommes de lettres qu'il accueillait avec une généreuse hospitalité, et de princes dont il recevait les hommages comme un tribut. Il construisit une église et un théâtre; il défricha les terres de son domaine, affranchit ses paysans, dota une parente de Corneille, combla sa famille de bienfaits, défendit les Calas et les Sirven, inonda l'Europe de ses ouvrages et domina la France par l'ascendant de son génie; protégé par sa gloire, par son âge, par sa grande fortune, par la complicité de ses contemporains qu'il avait séduits, il osa tout contre le christianisme, dont il était devenu l'implacable ennemi.

Voltaire a tenté tous les genres. Comme tragique, il s'est placé au-dessous de Corneille et de Racine; dans l'épopée il tient chez nous le premier rang, bien en deçà de Virgile et de l'Arioste qu'il a pris pour modèles; inégal dans la satire, il a plus de

vivacité et moins de correction que Boileau; ses contes ne laissent au-dessus de lui que La Fontaine; il rampe dans l'ode, grimace dans la comédie, détonne dans l'opéra; ses épîtres et ses discours de morale sont d'un poëte; il est incomparable dans la poésie légère : comme prosateur, il n'a point de rivaux pour la netteté, la vivacité, l'élégance, le naturel; historien, il charme, il entraîne, il séduit; sa narration est vive, ses descriptions simples et colorées, ses réflexions courtes et judicieuses; ses romans ne laissent pas languir l'intérêt et provoquent le rire par des saillies imprévues, ils sont satiriques et plaisants; ses pamphlets décochent de ces traits qui déchirent et qui restent dans la plaie; sa correspondance, merveilleusement féconde, est le produit le plus étonnant et l'image la plus vive de cet esprit varié, infatigable, inépuisable, de ce composé d'air et de flamme, selon la poétique expression de M. Villemain.

Pourquoi faut-il ajouter que ces puissantes facultés n'ont pas toujours été mises au service de la morale, que la passion irréligieuse a entraîné Voltaire à de déplorables excès, et que, parmi ses poëmes, il en est un qui accuse tout son siècle et qui imprime au nom de l'auteur une tache ineffaçable?

Voltaire avait quatre-vingt-quatre ans lorsqu'il se détermina à quitter un moment Ferney pour aller visiter Paris, où il n'avait pas reparu depuis vingt-huit ans. L'accueil qu'il y reçut fut un triomphe. L'Académie, la Comédie française, les citoyens de tous les rangs, depuis les grands seigneurs jusqu'aux artisans, rivalisèrent d'empressement pour fêter le patriarche de Ferney. Son buste fut couronné en plein théâtre. Tant d'émotions, ajoutées aux travaux littéraires qu'il s'imposa pour donner l'impulsion et l'exemple à ses confrères de l'Académie, allumèrent son sang. La fièvre se déclara; il fut impossible d'en arrêter les progrès, et il expira le 30 mai 1778, dans l'hôtel du marquis de Villette, sur le quai des Théatins, qui a pris et qui garde encore le nom de Voltaire. Son corps ne put être inhumé à Paris, et fut transporté secrètement à l'abbaye de Scellières, en Champagne, par les soins de l'abbé Mignot, son neveu, avec une rapidité qui rendit inutile le refus de sépulture expédié par l'évêque de Troyes. Les restes de Voltaire ne furent exhumés que pour

être transférés, en vertu d'un décret de l'assemblée constituante (1791), au Panthéon, où ils reposent encore.

SIÈCLE DE LOUIS XIV.

Voltaire, né à la fin du dix-septième siècle, élevé au collége Louis-le-Grand, lié de bonne heure avec M. de Caumartin, vieillard jeune de cœur, demeuré fidèle à la mémoire de Henri IV, sincère admirateur de son petit-fils, Voltaire ne s'associa point aux outrages du peuple contre la tombe du prince dont le règne avait donné tant d'éclat aux armes et aux lettres françaises; il en fut indigné. Pendant son séjour au château de Saint-Ange, où il recueillait avidement les récits de M. de Caumartin, il formait déjà le projet de célébrer dans une épopée l'héroïsme du Béarnais, et d'élever un monument historique en l'honneur de Louis XIV. Toute sa vie il fut fidèle à ces sentiments de sa jeunesse, qu'il exprimait encore avec feu à soixante-six ans, lorsque, faisant parler un homme du Nord, il s'écriait :

Tout mon cœur tressaillait à ces récits pompeux
De vos arts triomphants, de vos aimables jeux.
Quels plaisirs quand vos jours marqués par vos conquêtes
S'embellissaient encore à l'éclat de vos fêtes!
L'étranger admirait dans votre auguste cour
Cent filles de héros conduites par l'Amour :
Ces belles Montbazons, ces Châtillons brillantes,
Ces piquantes Bouillons, ces Nemours si touchantes,
Dansant avec Louis sous des berceaux de fleurs,
Et du Rhin subjugué couronnant les vainqueurs;
Perrault du Louvre auguste élevant la merveille,
Le grand Condé pleurant aux vers du grand Corneille;
Tandis que, plus aimable et plus maître des cœurs,
Racine d'Henriette exprimant les douleurs,
Et voilant ce beau nom du nom de Bérénice,
Des feux les plus touchants peignait le sacrifice[1].

Quoique Voltaire ait dit, dans la préface de *l'Orphelin de la Chine* : « Dans l'histoire du siècle de Louis XIV, j'ai célébré mon

1. *Le Russe à Paris.*

roi et ma patrie sans flatter ni l'un ni l'autre; » et qu'il ajoute dans une de ses lettres au marquis de Villette : « Je n'ai point fait un dieu de celui à qui j'ai reproché son despotisme, son ostentation, sa femme[1] et son confesseur. Rien de si facile que de louer ou de blâmer à outrance un roi qui a doublé la force et la grandeur de la monarchie, laissé des monuments dignes de la Grèce et de Rome, brûlé les Camisards et donné son grand cœur aux jésuites; » il est impossible de méconnaître que l'éclat des conquêtes, le luxe et la politesse de la cour, le nombre et la beauté des œuvres littéraires, ne l'aient rendu trop indulgent aux excès du pouvoir absolu. Il a plutôt l'indulgence du panégyriste que la sévère impartialité de l'historien. Voici, du reste, le jugement de M. Villemain sur cet ouvrage, toujours digne d'être admiré, quoiqu'il soit facile d'y signaler des défauts :

Le plus beau titre de Voltaire, comme historien, est le *Siècle de Louis XIV*. Là, on ne peut plus lui reprocher une sorte de partialité moqueuse contre son sujet; au contraire, son admiration va jusqu'à la complaisance; et de nos jours, l'histoire philosophique a chicané bien plus sévèrement la gloire de Louis XIV. Mais Voltaire, par l'imagination, les habitudes et le goût, appartenait à cette monarchie dont il a si peu les opinions. Cela même fait l'originalité, et si on peut le dire, la candeur de son ouvrage. On voit que son cœur est gagné à cette époque de l'éloquence, des beaux vers, des palais superbes et de la société polie. Ce n'est pas par précaution qu'écrivant à Potsdam, il loue tant le gouvernement et la cour de Louis XIV; c'est qu'au fond il ne préfère rien à ce pompeux édifice de gloire et de luxe. Il n'en voudrait retrancher qu'une seule chose, non pas la guerre, non pas même le pouvoir absolu, mais cet esprit religieux qui était si intimement lié à tout ce qu'il admire. Cet ouvrage de Voltaire est, par l'élégance même de la forme, une image du siècle mémorable dont il offre l'histoire; on y voudrait seulement plus de grandeur et d'unité. — L'historien, qui prend assez souvent le ton d'un contemporain, ne voit pas seulement d'un seul coup d'œil les faits, les caractères, les mœurs, se développer devant lui; il aime mieux diviser son sujet par groupes distincts de faits homogènes, racontant d'abord et de suite toutes les guerres, depuis Rocroy jusqu'à la bataille de Hochstedt; puis les anecdotes, puis le gouvernement intérieur, puis les finances, puis les affaires ecclésiastiques, le jansénisme, les querelles religieuses. Mais les guerres ne se comprennent pas bien sans

1. Madame de Maintenon.

les finances, et l'un et l'autre sans l'esprit général du gouvernement. Tout, dans l'intérieur, n'avait-il pas précédé et préparé cette action si libre et si forte de Louis XIV au dehors? On voudrait voir grandir au milieu de la Fronde ce jeune roi despote par fierté naturelle et par nécessité. Mais ce n'est qu'au second volume, après toutes les conquêtes et toutes les défaites de Louis XIV, que l'on vous raconte sa visite menaçante au parlement de Paris, et ce coup d'État qu'il fit si jeune, en habit de chasse et en bottes fortes. — Cette révolution dans le gouvernement est reléguée parmi les anecdotes.

Nous n'avons rien à ajouter à ce jugement si bien motivé. Le tort de Voltaire est de n'avoir pas distribué dans la suite du récit et fondu dans un ensemble proportionné les divers éléments qu'il a employés pour son histoire. Des trente-neuf chapitres dont elle se compose, les vingt-quatre premiers contiennent la suite des faits, et ils sont irréprochables. L'histoire du ministère de Mazarin est un chef-d'œuvre. Nulle part *la Fronde* (chap. IV et V) n'a été ni mieux décrite ni plus sainement appréciée. Les quinze derniers chapitres n'ont aucun lien commun et forment un appendice beaucoup trop long qui détruit l'unité et l'harmonie de l'ouvrage. Ajoutons qu'il est précédé d'une liste raisonnée des enfants de Louis XIV, d'une énumération des rois contemporains, d'un catalogue alphabétique des écrivains et d'une liste des artistes célèbres avec de courtes notices. Ces deux derniers morceaux sont dignes de Voltaire; mais n'étant pas classés, il en résulte que, dans quelques-unes de ses parties, la composition du *Siècle de Louis XIV* est défectueuse et semble une histoire à compartiments et à tiroirs.

FIN.

ERRATUM : Page 118, ligne 25 : hypallage, *lisez* métonymie.

SYSTÈME D'ÉCHANGES INTERNATIONAL

LIBRARY OF CONGRESS
0 020 901 501 8